CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

THE NEW AMERICAN PAINTING
LA NUOVA PITTURA AMERICANA

A-1
150

A-1
150

"SILVANA" EDITORIALE D'ARTE - MILANO

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

THE NEW AMERICAN PAINTING
LA NUOVA PITTURA AMERICANA

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

STATE MUSEUM, LUCKNOW
LIBRARY

Acc. No.

Book No.

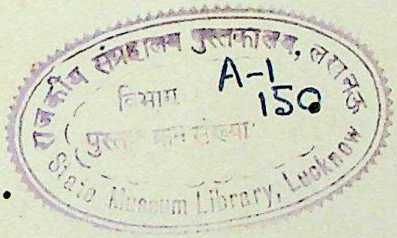
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

759972

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

A-1
150

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

759.1

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

THE NEW AMERICAN PAINTING

LA NUOVA PITTURA AMERICANA

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

THE NEW AMERICAN PAINTING
LA NUOVA PITTURA AMERICANA

A-1
150

Mostra organizzata dal International Program of The Museum of Modern Art sotto gli auspici di The International Council at The Museum of Modern Art of New York con il Patrocinio dell'Ente Manifestazioni Milanesi

Galleria Civica d'Arte Moderna - Milano - 1-30 Giugno 1958

"SILVANA" EDITORIALE D'ARTE - MILANO

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

© per l'Italia 1958 by
"SILVANA" EDITORIALE D'ARTE - MILANO
Printed in Italy

The International Council at the Museum of Modern Art

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

Officers

Chairman of the Board:	August Heckscher, *New York, New York*
President:	Mrs. Bliss Parkinson, *New York, New York*
Vice President:	Ralph F. Colin, *New York, New York*
Vice President:	John de Menil, *Houston, Texas*
Secretary:	Mrs. Gilbert W. Chapman, *New York, New York*
Treasurer:	Mrs. Burton Tremaine, *Meriden, Connecticut*

Honorary Members

The Honorable C. Douglas Dillon, Deputy Under Secretary of State, *Washington,* Senator J. William Fullbright, *Washington,* Dr. Will Grohmann, *Berlin,* The Honorable Dag Hammarskjold, Secretary General, The United Nations, Sir Herbert Read, President, The Institute of Contemporary Art, *London,* Professor Paul J. Sachs, Director Emeritus, The Fogg Museum, *Cambridge, Massachusetts,* M. Georges Salles, Former Director, The National Museums of France, *Paris,* Professor Lionello Venturi, *Rome.*

Members

William Benton, *Southport, Connecticut,* Robert Woods Bliss, *Washington, D.C.,* Mrs. Harry Lynde Bradley, *Milwaukee, Wisconsin,* Mrs. Samuel Bronfman, *Montreal, Canada,* Shirley C. Burden, *Beverly Hills, California,* Louis G. Cowan, *New York, New York,* William Willard Crocker, *Burlingame, California,* Mrs. Philippe de Croisset, *Paris, France,* Allan D. Emil, *New York, New York,* Julius Fleischmann, *Cincinnati, Ohio,* Mrs. Walter B. Ford II, *Grosse Pointe, Michigan,* Mrs. Robert D. Graff, *Far Hills, New Jersey,* Mrs. Walter A. Haas, *San Francisco, California,* Wallace K. Harrison, *New York, New York,* Mrs. Henry J. Heinz II, *Pittsburgh, Pennsylvania,* Mrs. Frederick W. Hilles, *New Haven, Connecticut,* Alex L. Hillman, *New York, New York,* Maurice Hirsch, *Houston, Texas,* Mrs. Walter Hochschild, *New York, New York,* Amory Houghton, *Corning, New York,* Philip C. Johnson, *New York, New York,* William T. Kemper, *Kansas City, Missouri,* Mrs. Phyllis B. Lambert, *New York, New York,* Mrs. Fernand Leval, *New York, New York,* Mrs. H. Gates Lloyd, *Washington, D.C.,* James H. Lockhart, Jr., *Geneseo, New York,* Stanley Marcus, *Dallas, Texas,* Mrs. Samuel A. Marx, *Chicago, Illinois,* Mrs. Gertrud A. Mellon, *Greenwich, Connecticut,* Mrs. G. McCulloch Miller, *New York, New York,* Henry Allen Moe, *New York, New York,* John S. Newberry, Jr., *New York, New York,* Duncan Phillips, *Washington, D.C.,* Mrs. John D. Rockefeller, 3rd, *New York, New York,* Nelson A. Rockefeller, *New York, New York,* Mrs. Richard Rodgers, *New York, New York,* Mrs. John Rood, *Minneapolis, Minnesota,* Mrs. Edward W. Root, *Clinton, New York,* Mrs. Henry Potter Russell, *San Francisco, California,* Mrs. John Barry Ryan, *New York, New York,* Mrs. Henry D. Sharpe, *Providence, Rhode Island,* Mrs. George Hamlin Shaw, *New York, New York,* James Thrall Soby, *New Canaan, Connecticut,* Mrs. Donald B. Straus, *New York, New York,* Mrs. L. Corrin Strong, *Washington, D.C.,* Mrs. Burton Tremaine, *Meridien, Connecticut,* Mrs. C. Law Watkins, *Rockville, Maryland,* John Hay Whitney, *New York, New York,* Mrs. Harry L. Winston, *Birmingham, Michigan,* James D. Zellerbach, *San Francisco, California,* Mrs. Charles Zadok, *New York, New York,* Mrs. S. M. Zurcher, *Chicago, Illinois.*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Trustees of the Museum of Modern Art

Nelson A. Rockefeller, Chairman of the Board; Henry Allen Moe, 1st Vice-Chairman; William A. M. Burden, President; Mrs. David M. Levy, 1st Vice-President; Alfred H. Barr, Jr., Mrs. Robert Woods Bliss, Stephen C. Clark, Ralph F. Colin, Mrs. W. Murray Crane,* René d'Harnoncourt, Mrs. Edsel B. Ford, A. Conger Goodyear, Mrs. Simon Guggenheim,* Wallace K. Harrison, Mrs. Walter Hochschild, James W. Husted,* Philip C. Johnson, Mrs. Albert D. Lasker, Mrs. Henry R. Luce, Ranald H. Macdonald, Porter A. McCray, Mrs. Samuel A. Marx, Mrs. G. Macculloch Miller, William S. Paley, Mrs. Bliss Parkinson, Mrs. Charles S. Payson, Duncan Phillips,* David Rockefeller, Mrs. John D. Rockefeller, 3rd, Beardsley Ruml,* Paul J. Sachs,* James Thrall Soby, Edward M. M. Warburg,* Monroe Wheeler, John Hay Whitney.

** Honorary Trustee for Life*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

COMITATO D'ONORE

Ministro Dott. Mario Conti
Direttore Generale delle Relazioni Culturali con l'Estero - Roma

Arch. Guglielmo De Angelis D'Ossat
Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti - Roma

Dott. Alberto Liuti
Prefetto di Milano

Prof. Virgilio Ferrari
Sindaco di Milano

Dott. Lino Montagna
Assessore all'Istruzione - Milano

Prof. Caio Mario Cattabeni
Presidente della Commissione di Palazzo Reale ed Ente Manifestazioni Milanesi - Milano

Prof. Gian Alberto Dell'Acqua
Soprintendente alle Belle Arti della Lombardia - Milano

Arch. Paolo Candiani
Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Ing. Giovanni Falck
Vice Presidente della Permanente - Milano

Prof. Anna Maria Brizio - Milano

Dott. Federico Bossolo - Milano

The Hon. James D. Zellerbach
Ambasciatore degli Stati Uniti - Roma

Mr. William O. Boswell
Console Generale degli Stati Uniti - Milano

Mr. Laurance P. Roberts
Direttore dell'Accademia Americana - Roma

Mr. Marshall S. W. Swan
Addetto Culturale Ambasciata degli Stati Uniti - Roma

Mr. Max W. Kraus
Direttore dell'U.S.I.S. di Milano

Comitato tecnico

Sig. Romeo Toninelli
Delegato dal Museum of Modern Art per la presentazione della mostra in Italia

Dr. Paolo Arrigoni
Direttore delle Civiche Gallerie Milanesi

Dr. Franco Russoli
Direttore alla Soprintendenza alle Belle Arti - Milano

Sig. Amilcare Pizzi
Editore

Prefazione

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Questa mostra, ci pare, assume in Italia particolare interesse e notevole importanza, in questo periodo, oltre che per il valore intrinseco degli artisti e delle opere presentate, anche per la coincidenza con la esposizione, nella Biennale veneziana, di pitture di giovani italiani ed europei. E' infatti noto quanto abbiano appassionato le ultime leve artistiche del vecchio continente le esperienze e le ricerche dei pittori degli Stati Uniti che solitamente si raggruppano — con buon margine di approssimazione — sotto le etichette di « espressionismo astratto », « impressionismo astratto » o « Action Painting ». In polemica vitalissima con posizioni intellettuali e formali della tradizione post-cubista o neo-plastica (incongrue oggi anche se animate da accenni « eretici » ad immagini che esulano dagli argini di quell'equilibrio razionale e puristico) si son viste infatti negli ultimi anni sempre più energiche e diffuse le impostazioni poetiche e le formulazioni linguistiche basate sull'impegno di comunicare direttamente le sensazioni, i sentimenti, le idee che nascono da una immediata percezione, o rivelazione, dell'esistere. Quasi che l'artista volesse, in primis, offrire non « belle figure » ma sincere testimonianze. Una carica romantica e ansiosa che poteva tanto rifarsi agli esempi espressionisti, quanto a quelli del più oggettivo impressionismo; che poteva rivalutare la potenza organica del naturalismo quanto certi atteggiamenti di automatismo surrealista.

Lo spazio non appariva più dominabile e quindi ricostruibile secondo un principio di sicurezza umanistica e razionale, ma acquistava un valore di assoluto misterioso, immanente; di situazione morale o psicologica tradotta in fenomeno fisico. Così le forme, i segni, i colori, si rifiutano ad una sistemazione a fine mimetico od a funzione strutturale astratta: esigono una libertà condizionata soltanto dalla rispondenza con la verità e sincerità dell'artista come uomo. Posizione confusa e piena di rischi, s'intende: è tanto facile cadere infatti in una cieca forma di automatismo e di espressione comunque valida, ingiustificabile, quanto cedere ad un puramente esterno ordine — o caos — decorativo. Sono, ugualmente, su una posizione critica di equilibrio, anche le formulazioni linguistiche più esistenziali, quelle cioè che alludendo ad una apparenza fugace e ossessiva, la ritraggono con una sorta di compiaciuto espressionismo « mentale ».

Da un lato quindi avremo un astrattismo apparente, ma di base fisiologica e materialistica, dall'altro un realismo apparente, ma di base psicologica e visionaria.

Quanti elementi delle *vecchie* rivoluzioni e conquiste formali dell'avanguardia europea siano stati utilizzati, ma con scopi ben diversi da quelli pei quali sorsero, da queste inquiete legioni di giovani artisti, è facile comprendere. E proprio fermenti di questo tipo, verificatisi in Europa ai margini dell'ambiente artistico ufficiale francese, e spesso contro le sue posizioni troppo

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

tranquille, ebbero poi sviluppo e conferma negli Stati Uniti, ad opera di poeti come Pollock, come Gorky, come Tobey. Questa strada percorsa insieme, eppur senza rapporti diretti, dai pittori americani e da alcuni europei, sotto diverse insegne, con spesso opposte dichiarazioni di tendenze, e con la più grande varietà e autonomia di soluzioni espressive, testimonia di una comunità di situazioni umane e di esigenze spirituali che oggi sarebbe arduo negare. I ricorsi alla calligrafia orientale come al cromatismo impressionista; il riconoscimento del valore intrinseco espressivo della *materia*, come la impostazione del lavoro pittorico quale racconto lungo; senza fine, quale confessione angosciosa o gioiosa dalla durata mai regolabile; l'impegno, soprattutto, con un contenuto umano sempre scottante e senza mezzi termini — sono questi tutti elementi che collegano, al di là delle necessarie distinzioni di ambiente sociale e culturale, la nuova pittura americana a tanta parte della giovane pittura europea.

Non si tratta di stabilire una partita del dare e dell'avere: si tratta di riconoscere un clima comune almeno nelle sue più profonde basi morali. Perciò siam convinti che questa Mostra, facendo direttamente conoscere opere tra le più importanti della nuova pittura americana, rappresenti, come quella di Pollock, un fondamentale apporto culturale per noi tutti.

FRANCO RUSSOLI

Incaricato dal Museum of Modern Art of New York di organizzare la presentazione della Mostra in Italia, tengo a ringraziare personalmente il signor Sindaco di Milano prof. Virgilio Ferrari, il signor Assessore alla Educazione dott. Lino Montagna, il signor prof. Caio Mario Cattabeni presidente della Commissione di Palazzo Reale e per le Arti Figurative dell'Ente Manifestazioni Milanesi per il decisivo appoggio ricevuto nonché i sigg. dott. Paolo Arrigoni direttore delle Civiche Gallerie, dott. Franco Russoli direttore alla Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte, l'arch. Vittoriano Viganò e Amilcare Pizzi editore del catalogo, per il loro prezioso apporto tecnico.

ROMEO TONINELLI, Honorary Life Member of
The Museum of Modern Art - New York N. Y.

Preface

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

The International Council at The Museum of Modern Art is honored to present its exhibition THE NEW AMERICAN PAINTING at the Galleria d'Arte Moderna in Milan.

We are indebted to the Comune di Milano for placing at our disposal the facilities of the Galleria d'Arte Moderna, and wish to express our appreciation to Signor Prof. Virgilio Ferrari, Sindaco di Milano, and to Signor Dr. Lino Montagna, Assessore all'Istruzione.

We are also particularly grateful to the Ente Manifestazioni Milanesi and to Signor Professor Caio Mario Cattabeni, Presidente della Commissione di Palazzo Reale e per le Arti Figurative dell'E. M. M., for extending their auspices for this event which marks the first showing in Milan of the advanced tendencies of contemporary American painting.

We wish especially to thank Signor Romeo Toninelli, the exhibition's Executive Secretary in Milan, with whom our Museum in New York has already had the pleasure of collaborating on the occasion of the exhibition *Twentieth-Century Italian Art* in 1949. Without his initiative, efficient services and generous support, the exhibition's Milan showing would not have been possible.

We should also like to record our appreciation to members of the Italian Executive Committee, Signor Dr. Paolo Arrigoni, Direttore delle Civiche, and to Dr. Franco Russoli, Direttore alla Soprintendenza Belle Arti for graciously consenting to lend their support to the exhibition. Special thanks go to Arch. Vittoriano Viganò for his assistance in installing the exhibition.

Miss Dorothy C. Miller, Curator of Collections at the Museum of Modern Art, served as director of the exhibition and selected the works of art included. We are particularly grateful to her and to Mr. Alfred H. Barr, Jr., Director of Museum Collections, whose introduction to this catalog provides a guide to the development of the tendencies represented in THE NEW AMERICAN PAINTING and discusses the styles of the various artists. Mr. Frank O'Hara of the staff of the International Program has assisted Miss Miller throughout and borne much of the burden of the organizational detail. We acknowledge with thanks the generosity of the United States Lines in providing transportation of the exhibition to Europe.

Our special gratitude goes to the museums and private lenders whose names are listed with the respective items that they have made available to us for this exhibition. Thanks to their generous cooperation, after leaving Milan THE NEW AMERICAN PAINTING will be seen in a number of other leading cities in Europe before returning to the United States in the Spring of 1959.

PORTER A. MCCRAY
Director The International Program
of The Museum of Modern Art - New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Introduzione

« Siamo impegnati ormai a un gesto assoluto, che non illustra miti del passato o alibi del presente. Qualunque cosa si eseguisca, bisogna accettarne la responsabilità totale ».

CLIFFORD STILL, 1952

« Viaggiare verso l'ignoto, nella notte, su un vascello sconosciuto — in lotta assoluta con gli elementi del reale ».

ROBERT MOTHERWELL

« Non v'è dichiarazione più sincera e completa, nè via più breve alla ricchezza, alla nudità e povertà dell'uomo che la sua pittura. Nulla si può nascondere su quella piana superficie — non il mondo esteriore, nè quello più intimo ».

JAMES BROOKS, 1956

« La pittura non sembra mai darmi pace o purezza... Non cerco... nell'arte in genere, uno stato di riposo ».

WILLEM DE KOONING, 1951

« Quel che ci vuole è un'esperienza sentita — intensa, smoderata, diretta, unitaria, sottile, tenera, vivida, ritmica ».

ROBERT MOTHERWELL, 1951

« Il soggetto è di importanza cruciale; ed è cruciale solo quel contenuto che sia anche tragico ed eterno ».

MARK ROTHKO.

« Per me, quel che avviene sulla tela è imprevedibile e sorprendente... Il soggetto verrà a rivelarsi poi, man mano che procedo nel lavoro, o a quadro finito ».

WILLIAM BAZIOTES, 1952

« Di solito, ho l'abitudine di rimanere sullo stesso quadro per un lungo periodo, finchè arriva il momento in cui il senso dell'arbitrario svanisce e il colore cade in posizioni predestinate... Il dipingere è un possedere, non un far pitture vignette ».

PHILIP GUSTON, 1956

« Il compito dell'artista è di render concreto lo spirituale sì che esso si riveli e possa essere posseduto ».

ROBERT MOTHERWELL

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Dei diciassette pittori inclusi in questa esposizione, nessuno dipinge in funzione degli altri, nessuno parla a nome di tutto il gruppo. L'individualismo di questi artisti — come quello di Kierkegaard che essi onorano — non tollera compromesso: a loro modo di vedere, nonostante le parole di John Donne, ogni uomo è un'isola.

Tuttavia i brevi scritti che precedono questo testo e quelli più estesi che seguono qui appresso, dimostrano (sebbene i giudizi dei pittori sul loro lavoro non vadano presi sempre alla lettera) che essi hanno in comune certe opinioni fondamentali. Intendono la pittura come sforzo ostinato, difficile, persino disperato, volto a scoprire l'« io » e la « realtà », e in cui l'intera personalità dell'artista deve impegnarsi abbandonando ogni cautela: « Dipingo, dunque sono ». Ovvero, per usare i termini esistenzialisti di Karl Jaspers, si tratta di « afferrare », di fronte alla tela ancora intatta, « l'autenticità dell'essere attraverso l'azione, la decisione e uno slancio di fede ».

Echi esistenzialisti, infatti, si notano spesso nei discorsi di questi pittori, ma l'« angoscia », l'« impegno », la « terribile libertà » di cui parlano sono da riferirsi principalmente al loro lavoro. La ribellione contro i valori convenzionali della società che li circonda non implicano un atteggiamento politico benchè le loro opere siano sovente elogiate o condannate come manifestazioni simboliche di libertà in un'atmosfera in cui l'idea della libertà è automaticamente rivestita di significati politici.

Di recente la filosofia buddista dello Zen giapponese, con il suo umorismo trascendentale e la sua esplorazione dell'autocoscienza attraverso l'intuizione, ha attratto alcuni degli artisti qui rappresentati; ma, pur fornendo una certa misura d'incoraggiamento e di giustificazione, sia lo Zen che l'esistenzialismo hanno esercitato soltanto un influsso sporadico sulla loro arte.

Più diretta, invece, fu l'influenza filosofica e tecnica del surrealismo. Durante la guerra, quando i nostri americani avevano appena incominciato ad avviarsi nella nuova direzione, vari pittori accettarono in parte il programma di André Breton che incitava ad un « puro automatismo psichico... senza nessun controllo della ragione e al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale ». La tecnica dell'automatismo incominciò a diffondersi ed è tuttora molto in uso. Ma questo automatismo è raramente assoluto; in un modo o nell'altro gli artisti esercitano un controllo iniziale o alterano i risultati del fortuito. Fin dal principio, del resto, ben più rilevanti delle giustificazioni freudiane o marxiste, furono le osservazioni del Jung sui miti ed i simboli arcaici.

I pittori inclusi in questa mostra rappresentano il nucleo centrale e le più importanti tendenze periferiche del movimento che si suole chiamare negli Stati Uniti « espressionismo astratto » o, a volte, « pittura d'azione » (« Action Painting »). In un primo tempo si pensò d'intitolare la mostra con una di queste definizioni, ma tanto l'una che l'altra si rivelarono insoddisfacenti.

Il termine « espressionismo astratto », comune per un breve periodo a Berlino nel 1919, ridivenne corrente in America nel 1929 per definire le prime opere astratte del Kandinsky, che in certo modo precorrevano il movimento americano, e questo movimento, per traslato, assunse lo stesso nome nel 1946. Bisogna notare, però, che quasi tutti i pittori qui presentati negano che i loro quadri siano « astratti » nel senso stretto e programmatico della parola, e negano anche, giustamente, di aver avuto contatti determinanti con l'espressionismo tedesco, movimento questo, di cui si son viste recentemente molte mostre negli Stati Uniti.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

L'altro termine, « pittura d'azione », proposto a preferenza di « espressionismo astratto », dal poeta e critico Harold Rosenberg in un importante articolo pubblicato nel 1952 (« American Action Painters », *Art News*, vol. 51, Dec. '50) dà troppa importanza all'atto puramente fisico del dipingere. Ad ogni modo questi artisti non voglion esser classificati con una scheda e non ammettono, per ciò che li riguarda, l'idea di « scuola » o di « movimento ».

A prima vista le opere qui esposte colpiscono per la loro varietà. I neri ampi e vigorosi di Kline, per esempio, non hanno nulla in comune con le brumose dissonanze di Rothko, e il dionisiaco *perpetuum mobile* di Pollock è ben lontano dalla singola, ossessionante verticale di Newman. Quali sono allora, in questi quadri, gli elementi sintomatici di un pensiero equivalente?

Prima di tutto le dimensioni: dipinti a braccio teso, a gesti ampi, questi quadri presentano una sfida sia al pittore che all'osservatore perchè, inondando l'occhio, risultano immanenti. Sono grandi come affreschi ma i motivi spesso enormi e l'assenza di invasatura spaziale rendon tenue il contatto con la classica decorazione murale. Sono dipinti in superficie piana perchè l'artista è coinvolto nel puro atto fisico del dipingere, inteso come primissimo strumento d'espressione. Ogni imitazione, ogni riflesso di forme, di colori, di spazi vanno eliminati per non violare l'iniziale realtà della pittura sulla tela.

In conseguenza di questo fare, piuttosto che per ragioni prestabilite, le tele dei nostri artisti si potrebbero qualificare come opere astratte, ma spiritualmente non sono nè formaliste nè aniconiche. Per lo meno teoricamente non hanno il minimo nesso con l'estetica dei « valori plastici », della composizione, del disegno raffinato, della bella materia, dell'armonia dei colori. Quando queste qualità si affacciano, quasi per sbaglio, son segnali della lotta per l'ordine, lotta non meno intuitiva del caos prestabilito all'inizio dell'opera.

Questi pittori, nonostante l'alto livello di astrattismo dei loro lavori, asseriscono che il soggetto e il contenuto hanno al loro modo di vedere profonda importanza. Si tratta tuttavia di un contenuto mai ovvio o esplicito, anche quando forme riconoscibili (come in certi quadri di de Kooning, Baziotes e Gottlieb) emergono sulla tela; perchè gli stati d'animo suscitati dalla contemplazione di queste tele — paura, allegria, ira, violenza, tranquillità — raramente possono attribuirsi a coscienti associazioni d'idee.

Per principio, insomma, questi artisti non si propongono mai di facilitare la « comunicazione ». Ma nonostante il loro atteggiamento intransigente, riscuotono simpatia perchè dalle loro opere si sprigiona una forza emotiva, sensuale, estetica e perfino mistica di un'efficacia travolgente.

Il movimento artistico cui appartengono i nostri pittori ebbe i suoi inizi a New York una quindicina d'anni fa, in tempo di guerra. In quei tempi moltissime correnti s'incrociavano ma senza una direzione dominante. I « grandi maestri », John Marin, Edward Hopper, Max Weber, Stuart Davis, erano ammiratissimi mentre un regionalismo prepotente sviluppatosi negli stati centrali, per quanto facesse molto chiasso, era già morente, come era morente del resto l'isolazionismo politico detto « America First » che ne era stato l'equivalente politico. Vari artisti che nel decennio della crisi, si erano ingenuamente volti al comunismo, erano ormai disillusi, tanto degli intrighi di partito quanto del realismo socialista. Vi erano poi i realisti romantici che continuavano a guardare al primo Ottocento, i « realisti magici », maestri del *trompe-l'œil*, e i pittori di opere a soggetto « sociale », tra cui il mirabile Ben Shahn. A Boston fiorivano due gio-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

vani espressionisti, Hyman Bloom e Jack Levine; e dalla costa del Pacifico giungeva l'arte immaginifica di Mark Tobey e di Morris Graves che, nello spirito e nella tecnica, era carica di elementi orientali. Si scoprirono anche dei primitivi n derni, ma nessuno riuscì a trovare un *douanier* Rousseau americano.

Neg nni che precedettero la seconda guerra, il gruppo degli artisti americani as . (« American Abstract Artists » con i suoi alleati di *Abstraction-Créati n* a Parigi e di *Unit One* in Inghilterra) aveva mantenuto fermamente le proprie posizioni. Ma pur lavorando in un austero stile cubista e aniconico, non profittarono dall'arrivo negli Stati Uniti di Léger, Mondrian e dei maestri della Bauhaus. Nel frattempo, certi giovani pittori di altre tendenze subirono l'influsso dei surrealisti rifugiati in America durante la guerra, e particolarmente di Max Ernst, André Masson, Marcel Duchamp (che era stato capo, durante la prima guerra, del movimento Dada a New York), del poeta André Breton e del giovine pittore Matta. Benchè rimasti in Europa, Picasso, Miro e Arp, amici ed alleati dei surrealisti, furono anch'essi studiati.

All'inizio della seconda guerra Peggy Guggenheim era tornata alla sua città natale ed inaugurò a New York nel 1942 la galleria « Art of This Century » che divenne il centro principale della pittura americana d'avanguardia le rimase fino al 1947, quando la fondatrice tornò in Europa e la sua b illante attività pioniera fu ripresa e continuata dalle nuove gallerie di Betty Parsons, Charles Egan e Sam Kootz. La « Art of This Century » organizzò mostre personali di Motherwell, Baziotes, Rothko, Still, e ne presentò ben quattro di Jackson Pollock. Alla Julien Levy Gallery, altro centro del surrealismo, esponeva intanto, sotto i poetici auspici di Breton, Arshile Gorky, il più importante maesti ana certa anni del movimento.

Alcuni artisti del gruppo, inoltre, si volgevano anche all'ope sistenzialismo americani più anziani, e in particolare a quella di Ryder, Marin o. Durante Rothko, Pollock, Gottlieb e Still venivano influenzati, per un cert d avviarsi linguaggio simbolico dell'arte primitiva, specie quella degli indian di André settentrionale del Pacifico. Durante tutto questo periodo, ed a controllo Hans Hofmann, un tedesco della generazione di Picasso formatosi a tecnica l'ispirato maestro dei pittori più giovani e divenne poi il decano a questo sebbene scarso fosse stato il suo influsso sui *leaders* del movimento. sercitano

Già prima del 1950 quasi tutti gli artisti di questa mostra avevar ipio, del la loro strada, e, per merito delle gallerie sopracitate, di critici le osser- Clement Greenberg e di un piccolo gruppo di studiosi, colle di riviste e funzionari di musei, essi erano stati generalmente, se pur tanza, riconosciuti come la robusta avanguardia della pittura americana.

Per quanto pieni di talento, energici e coraggiosi, non costituivano però una falange compatta. Gorky era stato pittore noto, anche se non completamente originale, per ben quindici anni prima di scoprire, verso il '43, la sua essenziale personalità artistica. Pollock e Baziotes, nati entrambi nel 1912, avevano lavorato nell'oscurità fino al 1943, quando emersero finalmente accanto al giovane ed eloquente Motherwell. Pollock espose i suoi primi quadri completamente astratti intorno al '45, e due anni dopo inventò la famosa tecnica del colore sgocciolato. A quell'epoca Rothko e Still, lavorando in California, svilupparono ciascuno uno stile caratteristico, Gottlieb abbandonò le forme pittografiche e Stamos, di vent'anni più giovane degli altri, ebbe la sua prima mostra personale. Nel 1948, quando de Kooning, a quarantaquattro anni, entrò ufficialmente nel movi-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

mento e ne divenne in [illegible] importanti protagonisti, Tomlin aveva già cinquant'anni. Intanto, anche Kline, Newman, Brooks e Guston, tutti pittori già maturi, trasformavano il loro stile-Gu ton, rinunciando a un promettente avvenire come pittore realista. Dal 1950 in oi centinaia di artisti americani si sono volti all'« espressionismo astrattista » cuni, come Tworkov, in piena carriera, altri, come Hartigan e Francis, già st denti. Sam F is è l'unico pittore che vive all'estero incluso nella mostra, e unico a far nome senza l'aiuto di New York, essendosi trasferito a Parigi da San Fran dove Rothko e Still gli erano stati venerati maestri. Alcuni scultori strettame ti al movimento dei nostri pittori debbono anche essere qui annovera part colare Herbert Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Seymour Lipton, dore Roszak e David Smith.

Dopo i primi anni d'incertezza, il movimento si affermò tutto il vigore della maturità, nel 1948, l'anno che è stato preso come punto partenza per questa esposizione. Naturalmente, e proprio a ragione del suo dominante, il movimento ha sollevato notevoli resistenze negli Stati U da parte di artisti che da parte del pubblico, ma ha anche suscitato interesse perfino influendo sulla pittura di accaniti avversari. Altri resistono ancora, con fermezza, contro uno stile ormai inevitabilmente in voga. Ci saranno reazioni e rivendicazioni; alcune sono già in atto. Fortunatamente l'assenza di dogma, la varietà e l'elasticità tipiche del movimento permettono divergenze: qualche anno fa, per esempio, tanto Pollock che de Kooning dipinsero dei quadri con immagini chiaramente riconoscibili — costernando i loro discepoli, fedeli a un astrattismo dottrinario.

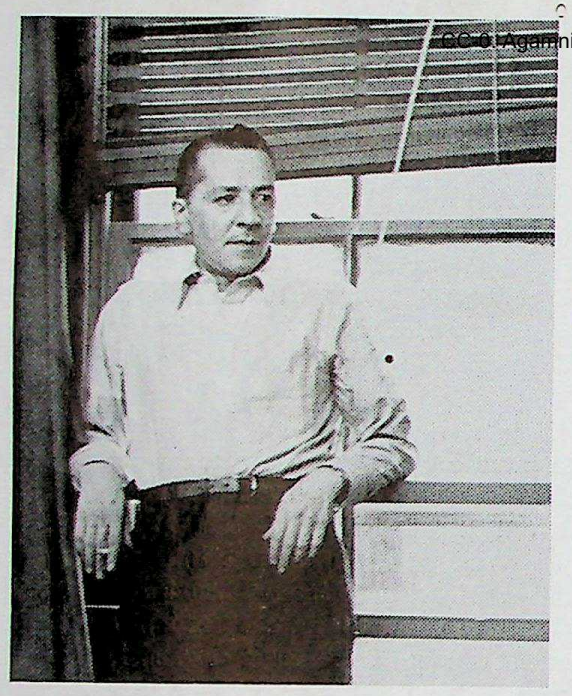
A vari anni le opere di questi artisti sono state esposte all'estero, prima in Europa, poi nell'America del Sud, e in Oriente. Suscitano sempre polemiche violentissime e vivace entusiasmo, grazie agli artisti di analoghe tendenze e ad altri difensori dotati d'immaginazione.

Aver avuto la possibilità di scrivere queste poche parole di introduzione è un onore per un americano come me che ha seguito con profondo e vivo interesse, ed anche con orgoglio, la formazione degli artisti qui rappresentati, la loro lunga lotta, con se stessi ancor più che con il pubblico, e il loro attuale trionfo.

Alfred H. Barr, Jr.
Direttore delle collezioni
The Museum of Modern Art, New York.

Versioni dall'inglese di Marga Barr

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



WILLIAM BAZIOTES

I cannot evolve any concrete theory about painting. What happens on the canvas is unpredictable and surprising to me. But I am able to speak of certain things that have occurred up to now in the course of my painting.

Today it's possible to p[illegible]t one canvas with the calmness of an a[illegible]nt Greek, and the next with the anxiety of a van Gogh. Either of these emotions, and any in between, is valid to me.

These is no particular system I follow when I begin a painting. Each painting has its own way of evolving. One may start with a few color areas on the canvas; another with a myriad of lines; and perhaps another with a profusion of colors.

Each beginning suggests something. Once I sense the suggestion, I begin to paint intuitively. The suggestion then becomes a phantom that must be caught and made real. As I work, or when the painting is finished, the subject reveals itself.

As for the subject matter in my painting, when I am observing something that may be the theme for a painting, it is very often an incidental thing in the background, elusive and unclear, that really stirred me, rather than the thing before me.

I work on many canvases at once. In the morning I line them up against the wall of my studio. Some speak; some do not. They are my mirrors. They tell me what I am like at the moment.

From a statement by the artist in *Possibilities*, I, Winter 1947-8 (« Problems of Contemporary Art », N. 4, copyright Wittenborn Inc.).

Formulare una teoria precisa sulla pittura non mi è possibile. Per me, quel che avviene sulla tela è imprevedibile e sorprendente. Posso parlare soltanto di certi fatti che mi sono occorsi, fino ad ora, nel processo del dipingere.

Si può dipingere un quadro, oggi con la calma di un greco antico, domani con l'angoscia di un Van Gogh: entrambi gli stati d'animo son validi, e così pure qualsiasi reazione intermedia.

Quando comincio un nuovo lavoro non mi impongo di seguire nessun metodo particolare. Ogni quadro ha un suo modo specifico di sviluppo: uno può cominciare con poche zone di colore sulla tela, un altro con una miriade di linee, un altro ancora con una profusione di colori.

Ogni nuovo inizio offre un nuovo suggerimento; una volta afferrato questo suggerimento, comincio a dipingere d'intuito. Il suggerimento diviene allora una presenza che deve essere captata e fatta realtà. Il soggetto verrà a rivelarsi, poi, man mano che procedo nel lavoro, o a quadro finito.

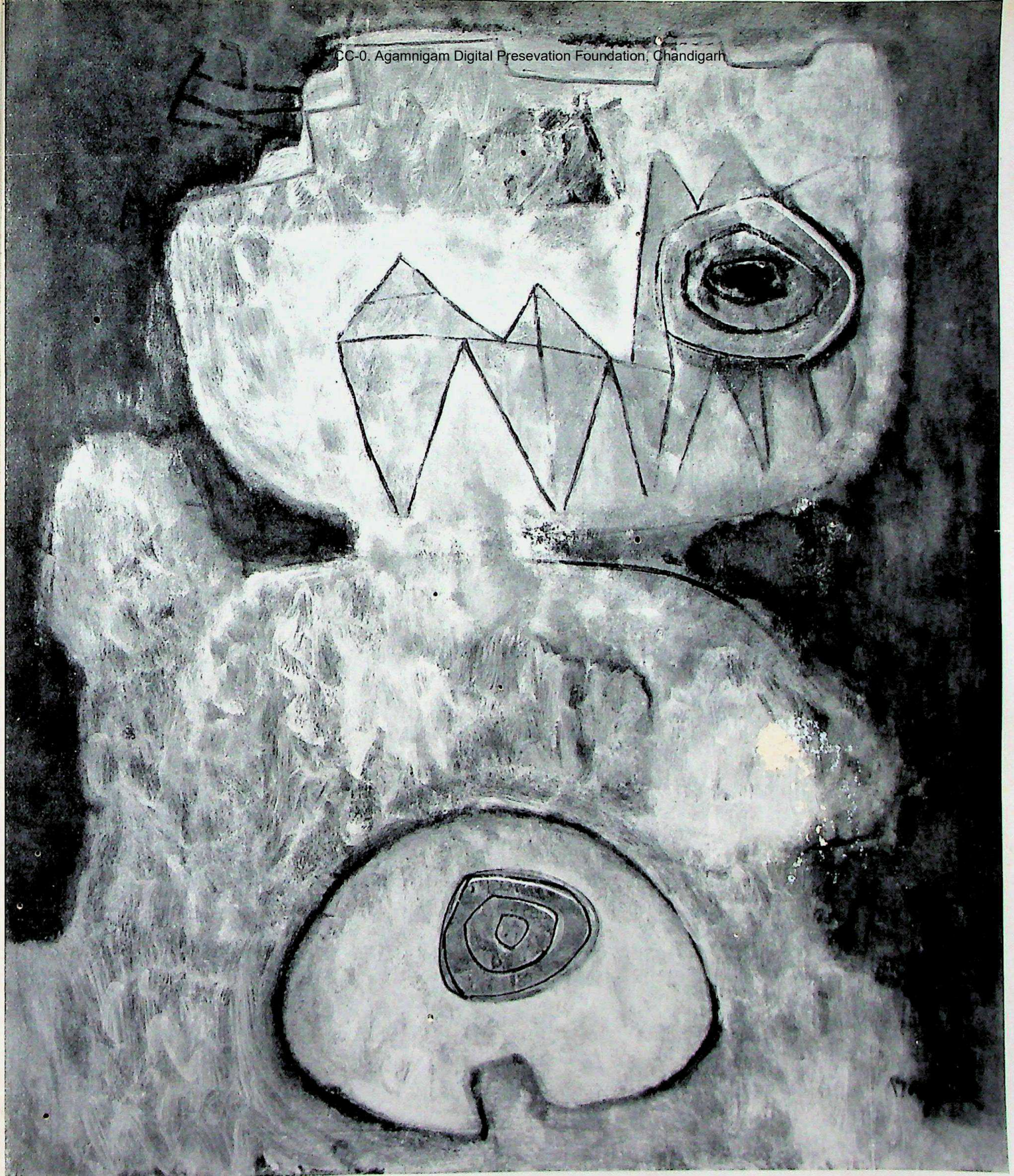
Quanto al contenuto della mia pittura — mi capita spesso, mentre mi guardo intorno cercando il tema per un quadro, che un elemento accidentale, vago e indistinto sullo sfondo, mi colpisca più profondamente dell'oggetto che mi sta di fronte.

Lavoro, di solito, a più tele in una volta. La mattina, le metto in fila contro la parete del mio studio: alcune mi parlano, altre no. Sono i miei specchi, mi dicono quel che sono io in quel momento.

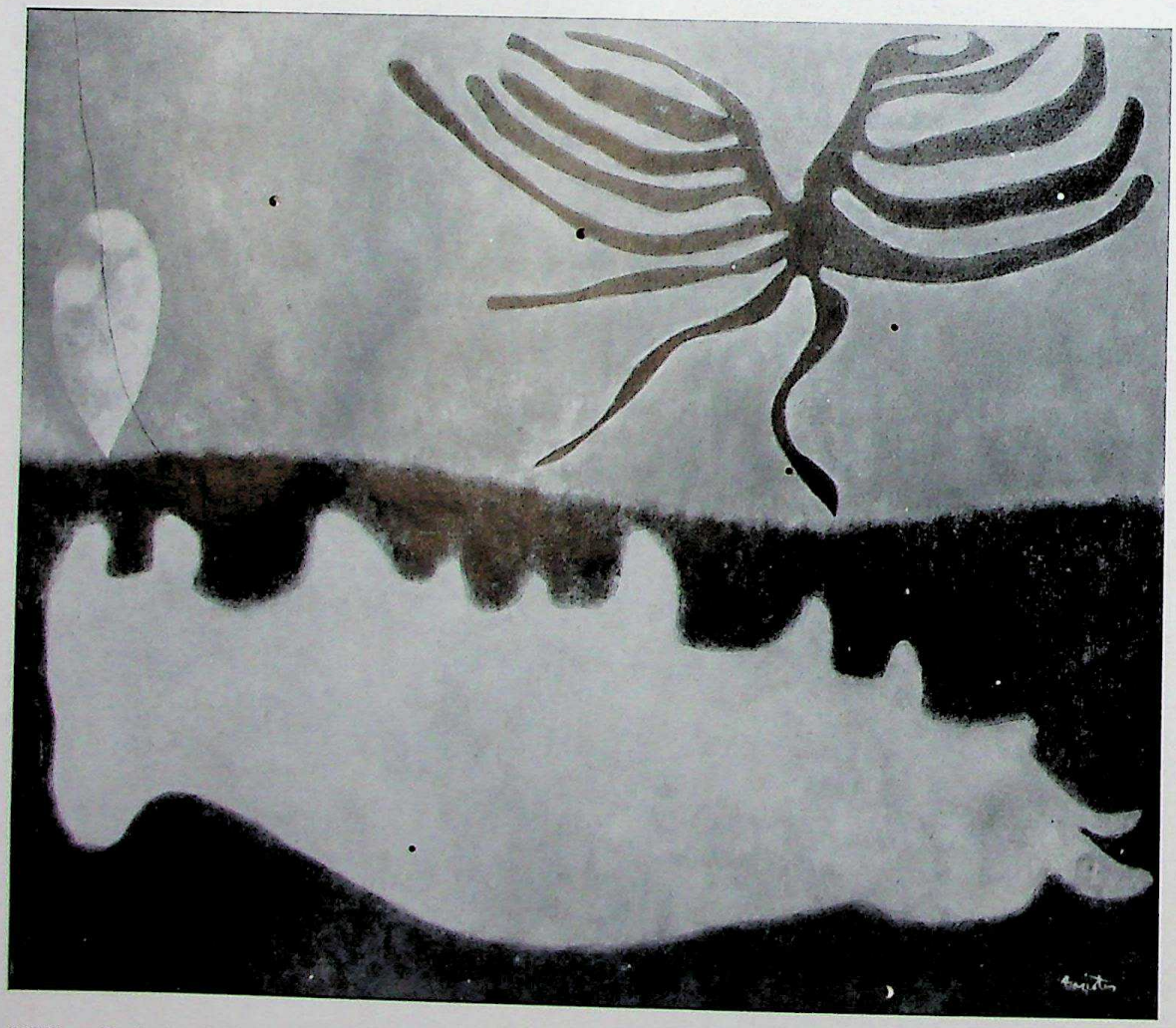
Parole dell'artista pubblicate in *Possibilities*, I, Inverno 1947-8 (« Problems of Contemporary Art », N. 4, copyright Wittenborn Inc.).

William Baziotes: *Nano*. 1912. Olio su tela, cm. 106,7 × 91,7. Collezione Museum of Modern Art ▶ New York (Fondo acquisti A. Conger Goodyear)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

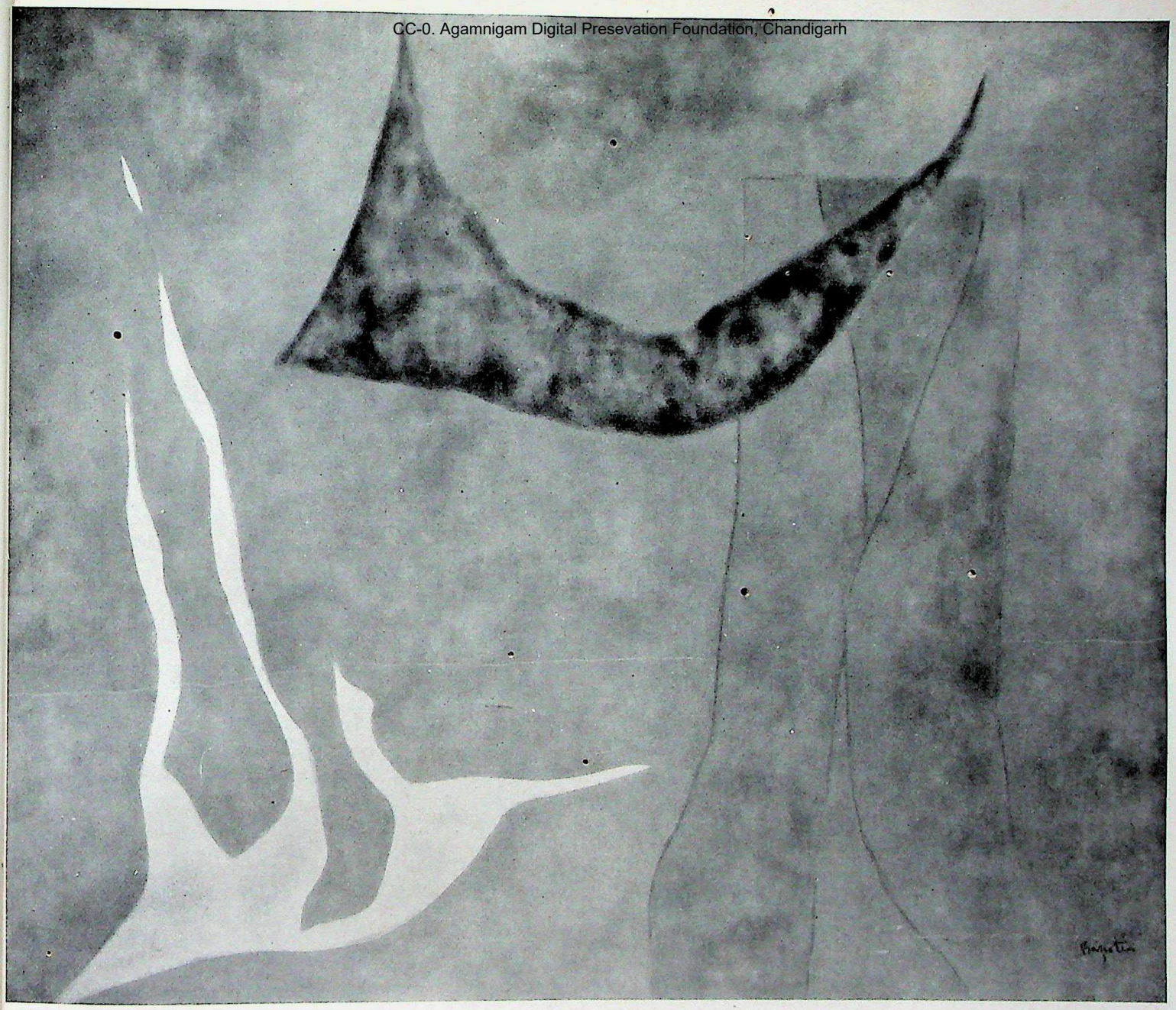


CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



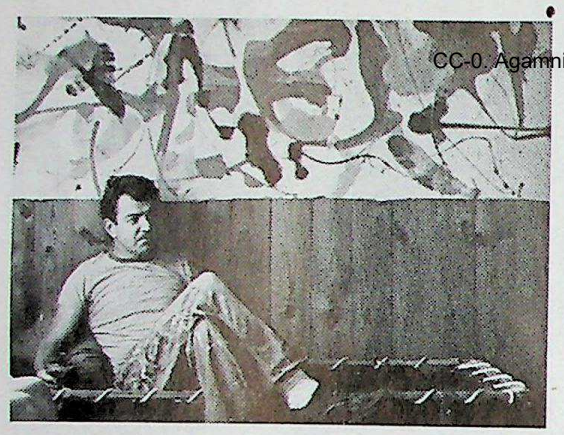
William Baziotes: *Paesaggio Primordiale*, 1953. Olio su tela, cm. 152,4 × 182,9. Collezione Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania. (Samuel S. Fleisher Art Memorial)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



William Baziotes: *Tromba d'aria*. 1957. Olio su tela, cm. 152,4 × 183,5. Collezione Tom Slick, San Antonio, Texas

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation Chandigarh



JAMES BROOKS

The painting surface has always been the rendezvous of what the painter knows with the unknown, which appears on it for the first time. An engrossment in the process of changing formal relations is the painter's method of relieving his self-consciousness as he approaches the mystery he hopes for. Any conscious involvement (even thinking of a battle or standing before a still life) is good if it permits the unknown to enter the painting almost unnoticed. Then the painter must hold this strange thing, and some times he can, for his whole life has been a preparation for recognizing and resolving it.

Statement by the artist in exhibition catalog, *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

There is no more forthright a declaration, and no shorter path to man's richness, nakedness and poverty than the painting he does. Nothing can be hidden on its flat surface—the least private as well as the most personal of worlds.

From a statement by the artist in exhibition catalog, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

My work consists almost entirely of curved areas—which suggest natural growth as opposed to the man-made straight lines, angular and rectangular forms. But I do not look at natural growth or forms more often than I look at man-made things, and it never occurs to me in painting that I am taking either from nature or manufacture; everything pools into one source, I suppose, and is unconsciously drawn in...

The gestures of the shapes in my paintings are probably taken more from human gestures than from dumb nature. This, though, is only conjecture on my part... I know that a painting is not just a complex of the painting elements that exist for the sake of an articulate structure; there is always something that this adds up to which contains the real meaning of the work.

From an unpublished letter to John I.H. Baur, Curator, Whitney Museum of American Art, New York, in reply to questionnaire on the role of Nature in abstract art, 1957.

La superficie pittorica è sempre stata il luogo d'incontro fra quel che il pittore già conosce e quel che ancora gli è ignoto, e sulla tela appare per la prima volta. Solo concentrandosi totalmente nel processo di mutamento dei rapporti formali, l'artista si libera dall'autocoscienza che lo assale nell'avvicinarsi al mistero in cui spera. Qualsiasi preoccupazione cosciente (anche il pensare a una battaglia o guardare una natura morta) è utile se permette all'ignoto di entrare, quasi inosservato, nel quadro. Allora il pittore deve a tutti i costi trattenere questo elemento misterioso, e talvolta potrà anche riuscirci, perchè tutta la sua vita è stata una preparazione a riconoscerlo e a risolverlo.

Parole dell'artista per il catalogo della mostra, *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

Non v'è dichiarazione più sincera e completa, nè via più breve alla ricchezza, nudità e povertà dell'uomo che la sua pittura. Nulla si può nascondere su quella piana superficie — non il mondo esteriore, nè quello più intimo.

Parole dell'artista per il catalogo della mostra, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

James Brooks: *Titubanza*. 1954. Olio su tela, cm. 154,9 × 146.1. Collezione Museum of Modern Art, New York (Dono della Sig.ra Bliss Parkinson)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Il mio lavoro consiste quasi interamente di aree ricurve, che suggeriscono uno sviluppo organico (di natura), in contrasto alle linee rette e alle forme angolari e rettangolari create dall'uomo. Non (tuttavia) che io guardi alle forme e al divenire della natura più di frequente che alle cose fatte dall'uomo, nè mai mi accade, nel dipingere, di ispirarmi all'una categoria piuttosto che all'altra; tutto, mi pare, converge e, inconsciamente, si assimila nello stesso crogiuolo...

I gesti che appaiono nei miei quadri sono tratti forse più da gesti umani che dalla muta natura. Ma questa è pura congettura da parte mia... So soltanto che il quadro non è semplicemente il complesso degli elementi pittorici che esistono per amore di una struttura articolata; c'è sempre qualcosa di più, ed in questo di più è contenuto il vero significato dell'opera.

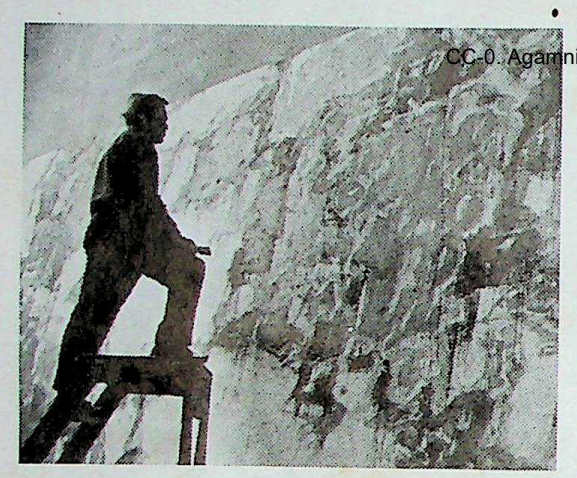
Da una lettera inedita a John I. H. Baur, curatore del Whitney Museum of American Art a New York, in risposta a un questionario sul significato della natura nell'arte astratta.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

James Brooks: *Jackson*. 1956. Olio su tela, cm. 169,6 × 177,2. Collezione Sig. Nelson A. Rockefeller, New York

James Brooks: *Karrig*. 1956. Olio su tela, cm. 201 × 186,8. Collezione Stable Gallery, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



SAM FRANCIS

What we want is to make something that fills utterly the sight and can't be used to make life only bearable; if the painting till now was a way of making bearable the sight of the unbearable, the visible sumptuous, then let's now strip away... all that.

These paintings lie under the cloud that soared over the inlaid sea.

Do you still lie dreaming under that huge canvas? Complete vision abandons the three times divided soul and its vapours; it is the cloud come over the inlaid sea. You can't interpret the dream of the canvas for this dream is at the end of the hunt on the heavenly mountain—where nothing remains but the phœnix caught in the midst of lovely blueness.

Statement by the artist in an unpublished letter (1957).

Quel che vogliamo è far qualcosa che riempia totalmente la vista e che non possa *usarsi a render la vita soltanto tollerabile. Se, fino ad oggi, la pittura è stata un modo di far tollerare la visione dell'intollerabile, di render sontuoso il visibile, ebbene* allora *strappiam via... tutto questo.*

Questa pittura giace sotto la nube che si è levata sul mosaico del mare.

Giaci tu ancora, sognando, sotto quella tela immensa? La completezza di visione abbandona l'anima tre volte in sé divisa e le sue malinconie: la nuvola si è distesa sul mosaico del mare. E tu non puoi interpretare il sogno della tela, perché questo sogno è lassù, — alla fine della ricerca sulla Montagna Celeste, dove nulla rimane se non la fenice impigliata nel mezzo del dolcissimo azzurro...

Parole dell'artista in una lettera inedita (1957).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Sam Francis:
Gran Rosso. 1953.
Olio su tela,
cm. 302,2 × 193.
Collezione Museum
of Modern Art, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

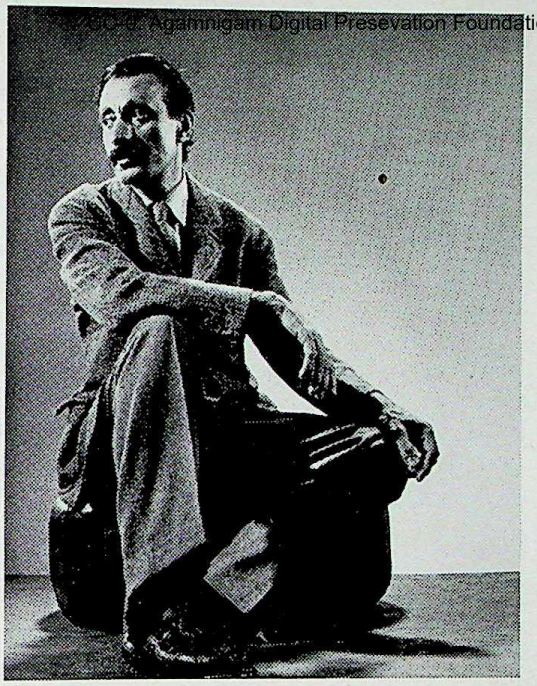
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Sam Francis: *Arcueil*, 1956. Olio su tela, cm. 208,2 × 194,2. Collezione Martha Jackson Gallery, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Sam Francis:
Blu e Nero. 1954.
Olio su tela,
cm. 195,6 × 130,8.
Collezione E.J. Power,
Londra, Inghilterra

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



ARSHILE GORKY

Historically, it has been the artist's role to make manifest the beautiful inherent in all the objects of nature and man. In the study of the object, as a thing seen, he has acquired a profound understanding and sensibility concerning its visual aspects... The mastery of this visual intelligence has been the particular domain of the modern artist.

Intent on the greatest exploration of the visible world it was the cubist painters who created the new magic of space and colour that everywhere confronts our eyes in new architecture and design. Since then the various branches of modern art through exhaustive experiment and research have created a vast laboratory whose discoveries unveiled for all the secrets of form, line and colour. For it is these elements that make an object visible and which are for the artist the vocabulary of his language.

Statement by the artist in a prospectus for a course « Camouflage », given at the Grand Central School of Art, New York, 1942. Quoted in Ethel Schwabacher, *Arshile Gorky*, New York, The Macmillan Company, 1957.

Jadis que l'œil n'est pas *ouvert* tant qu'il se borne au role passif de miroir — même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante: exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée — que cet œil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des bœufs abattus s'il se montre seulement capable de *réfléchir* — qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique. Le trésor de l'œil est ailleurs: la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du *ressort* caché dans le boîte opaque.

Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil ne saurait être fait, en dernier recours, pour inventorier comme celui des huissiers ou pour jouir d'illusions de fausse reconnaissance comme celui des maniaques. Il est fait pour jeter un linéament, pour faire passer un *fil conducteur* entre les choses d'aspect le plus hétérogène. Ce fil, de toute ductilité, doit permettre d'appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les innombrables structures physiques et mentales. Ces rapports n'ont cessé d'être brouillés par les fausses lois du voisinage conventionnel — la poire appelant la pomme dans le compotier — et de la classification scientifique — qui tant bien que mal fait rentrer le homard et l'araignée dans le même sac. La clé de la prison mentale ne peut être trouvée qu'en rupture avec ces façons dérisoires de connaître: elle réside dans le jeu libre et illimité des analogies...

Les amateurs de solution faciles en seront ici pour leurs maigres frais: contre toute mise en garde ils persisteront à vouloir déceler dans ces compositions la nature-morte, le paysage et la figure, faute d'oser affronter les formes *hybrides* dans lesquelles tend à se précipiter toute émotion humaine. J'entends désigner par « hybrides » les résultantes qu'est amenée a produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion. Il importe, en effet, de souligner que Gorky est,

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

de tous les artistes surréalistes, le seul qui se garde en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre *devant elle*. Il ne s'agit cependant plus, avec lui, de prendre l'expression de cette nature pour *fin* mais bien de requérir d'elle des sensations pouvant agir comme *tremplins* vers l'approfondissement, tant en conscience qu'en jouissance, de certains états d'âme. Quelle que soit la voie très savante qu'ils empruntent pour se traduire, ces états d'âme tirent leur prix de ce que recèle d'exceptionellement farouche et tendre la personnalité de Gorky et partagent dans leur formulation la sublime difficulté qu'ont à venir au jour les fleurs printanières. Pour la première foi la nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur *grille*, à la découverte du rythme même de la vie.

C'est... la preuve que seule une pureté absolue de moyens, au service d'une inaltérable fraîcheur d'impressions et d'un don d'effusion sans limites, peut permettre un bond hors de l'ornière du connu et, d'une flèche impeccable de lumière, indiquer le sens actuel de la liberté.

André Breton, « Arshile Gorky », *Le Surréalisme et la Peinture*, New York, Brentano's, Inc., 1945.

In a piece on Arshile Gorky's memorial show—and it was a very little piece indeed—it was mentioned that I was one of his influences. Now that is plain silly. When, about fifteen years ago, I walked into Arshile's studio for the first time, the atmosphere was so beautiful that I got a little dizzy and when I came to, I was bright enough to take the hint immediately. If the bookkeepers think it necessary continuously to make sure of where things and people come from, well then, I come from 36 Union Square [the address of Gorky's studio]. It is incredible to me that other people live there now. I am glad that it is about impossible to get away from his powerful influence. As long as I keep it with myself I'll be doing all right. Sweet Arshile, bless your dear heart.

Willem de Kooning, in a letter to *Art News*, vol. 47, January 1949.

Storicamente, il compito dell'artista è sempre stato quello di rendere manifesto il bello dell'architettura e dell'uomo. Nello studio dell'oggetto come cosa vista, l'artista è venuto acquistando una profonda comprensione e sensibilità dei suoi aspetti visivi... La padronanza di questa intelligenza visiva è diventata attributo particolarissimo dell'artista moderno.

Furono i pittori cubisti, intenti alla più straordinaria esplorazione del mondo visibile, a creare quella nuova magia di spazio e di colore che ci circonda oggi da ogni parte nell'architettura e nelle arti decorative. Da allora, nei vari campi dell'arte moderna, si è creato, attraverso esaurienti ricerche e continua sperimentazione, un vasto laboratorio le cui scoperte hanno svelato a tutti i segreti della forma, della linea, e del colore. Poichè questi sono gli elementi che rendono visibile l'oggetto e che costituiscono il vocabolario dell'artista.

Parole dell'artista nel programma di un corso di mimetizzazione dato nel 1947 alla Grand Central School of Art di New York. Citate da Ethel Schwabacher in *Arshile Gorky*, New York, the Macmillan Company, 1957.

In un articolo pubblicato in occasione della mostra commemorativa di Arshile Gorky — articolo peraltro assai modesto — si dice che egli abbia sentito, fra le altre, la mia influenza. Ora questo è proprio assurdo.

Quando entrai, per la prima volta, quindici anni fa, nello studio di Arshile, vi sentii una atmosfera di bellezza tale che fui quasi preso da vertigini; quando ritornai in me, ebbi la presenza di spirito di capire subito come stavano le cose. E se i contabili e gli appassionati delle statistiche insistono a voler esser sempre ben certi dell'origine delle cose e delle persone, ebbene io allora provengo da 36 Union Square (indirizzo dello studio di Gorky). Mi sembra incredibile che altre persone vi abitino ora. E sono contento che sia praticamente impossibile sottrarsi alla sua potente influenza; finchè saprò serbarla in me, questa influenza, son certo che continuerò a far bene. Arshile carissimo, che tu sia benedetto.

Willem de Kooning in una lettera ad *Art News*, vol. 47, gennaio 1949.

... Per me, l'occhio non è veramente aperto *finchè si limita a far passivamente da specchio — anche se è uno specchio dall'acqua straordinariamente scintillante, limpida, sfaccettata, o ribollente. Un occhio che mostri d'essere*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

soltanto capace di riflettere, mi fa l'effetto di un occhio morto, nè più nè meno di quello di un bove macellato. E questo, sia che un tale occhio rifletta un'immagine in riposo o in movimento, un'immagine presa da uno o più punti di vista, un'immagine che appartenga allo stato di veglia o al mondo dei sogni. Il tesoro dell'occhio è altrove: la maggioranza degli artisti sta ancora a rigirare per tutti i versi il quadrante dell'orologio, e non si rende conto minimamente della molla *nascosta entro la calotta opaca.*

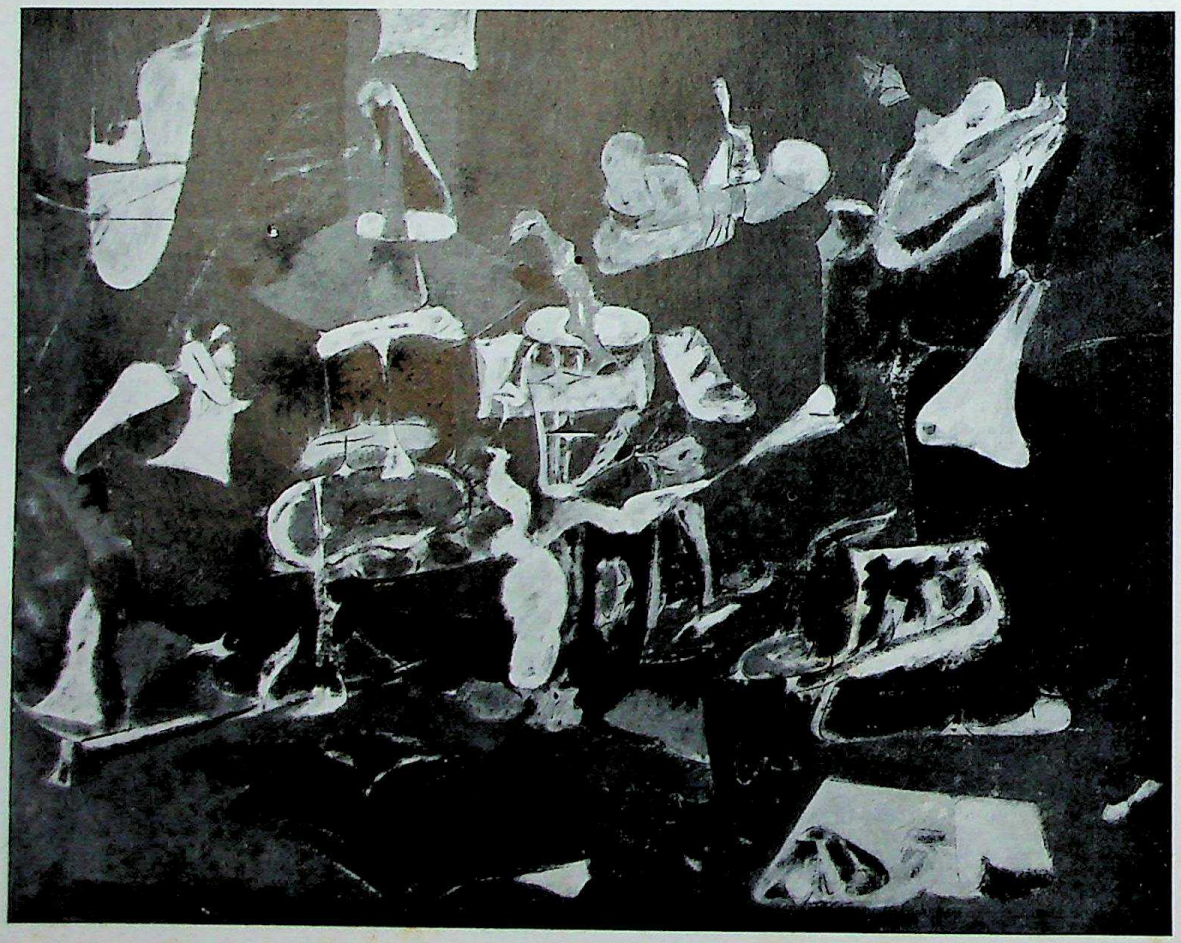
La molla dell'occhio... Arshile Gorky, a mio parere, è il primo pittore cui questo segreto si sia svelato interamente. L'occhio non è fatto, in ultima analisi, per compilare inventari, come quello di un usciere di tribunale, o per bearsi nell'illusione di falsi riconoscimenti, come quello d'un maniaco. È fatto piuttosto per gettare un laccio, per far passare un filo conduttore *fra le cose d'aspetto più eterogeneo. Questo filo, duttilissimo, permette di afferrare all'istante i rapporti che connettono, senza soluzione di continuità, le innumerevoli strutture fisiche e mentali. Codesti rapporti sono costantemente offuscati dalle false leggi degli accostamenti convenzionali, come la pera che richiama la mela nella fruttiera, e della classificazione scientifica, che bene o male mette il ragno e l'aragosta nello stesso sacco. La chiave di questa prigione mentale non può trovarsi che nella rottura totale con questo risibile modo di conoscere; essa risiede nel giuoco libero e illimitato delle* analogie...

Chi ama le soluzioni facili non troverà mai altro che magri compensi: per quanto messo in guardia, egli insisterà a voler scoprire in queste composizioni la natura morta, il paesaggio e la figura, non osando riconoscervi ibride *nelle quali tende a precipitarsi ogni emozione umana. Per « ibride » intendo quelle risultanti che la contemplazione d'uno spettacolo naturale è portata a produrre, quando si fonde con il flusso dei ricordi antichi e recenti — ricordi che l'estrema concentrazione davanti a un tale spettacolo sempre provoca in un osservatore dotato di emotività oltremodo intensa. Bisogna infatti sottolineare che Gorky è, di tutti gli artisti surrealisti, l'unico che si mantiene in contatto diretto con la natura e che, quando dipinge, si mette* davanti alla natura. *Per lui, tuttavia, non si tratta di cogliere l'espressione di questa natura come* fine, *ma di cercarvi sensazioni che servano da trampolini per approfondire sia la consapevolezza che il godimento di certi stati d'animo. Qualunque sia il mezzo sapientissimo con cui essi vengon resi, questi stati d'animo traggono valore da quel che di eccezionalmente burbero eppur tenero si cela nel carattere di Gorky; e il loro prender forma implica la stessa sublime sofferenza di un fiore che germoglia a primavera. Qui, per la prima volta, la natura è trattata come un crittogramma sul quale viene ad apporre il suo suggello la sensibilità, già in precedenza plasmata, dell'artista — alla scoperta del ritmo stesso della vita.*

Questa è... la prova che solo una purezza assoluta di mezzi, posti al servizio di una freschezza inalterabile di impressioni, e di un dono illimitato di espansione, può permettere un volo fuori dell'uccelliera del mondo conosciuto e indicare, come una freccia impeccabile di luce, il senso attuale della libertà.

André Breton, « Arshile Gorky » in *Le Surréalisme et la Peinture*, New York, Brentano's, Inc., 1945.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



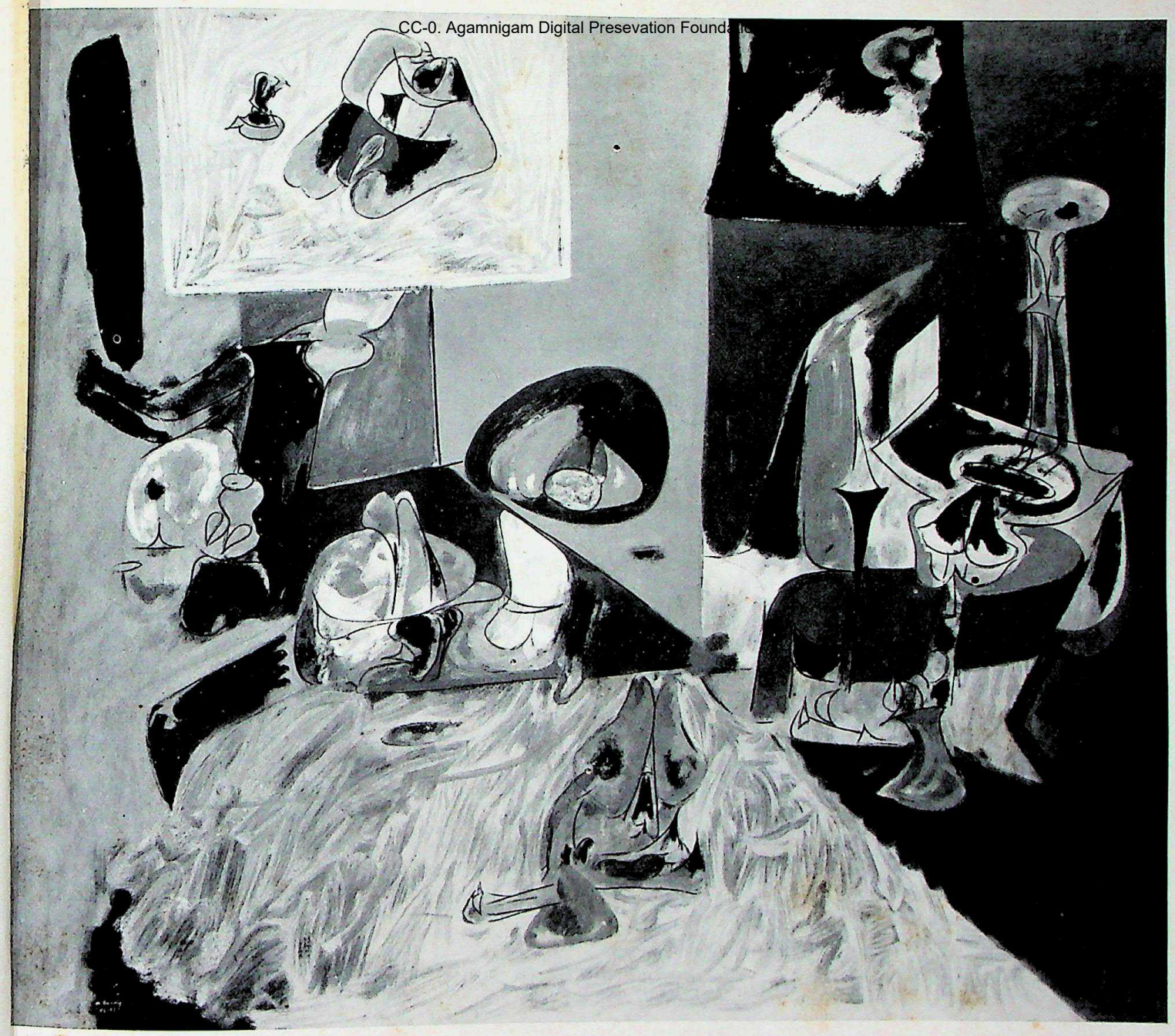
Arshile Gorky: *Pittura in Verde Scuro*. c. 1947. Olio su tela, cm. 111,4 × 141,9. Collezione Sig.ra H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsylvania

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Arshile Gorky: *Agonia*. 1947. Olio su tela, cm. 101,6 × 128,3. Collezione Museum of Modern Art, New York (A. Conger Goodyear Fund)

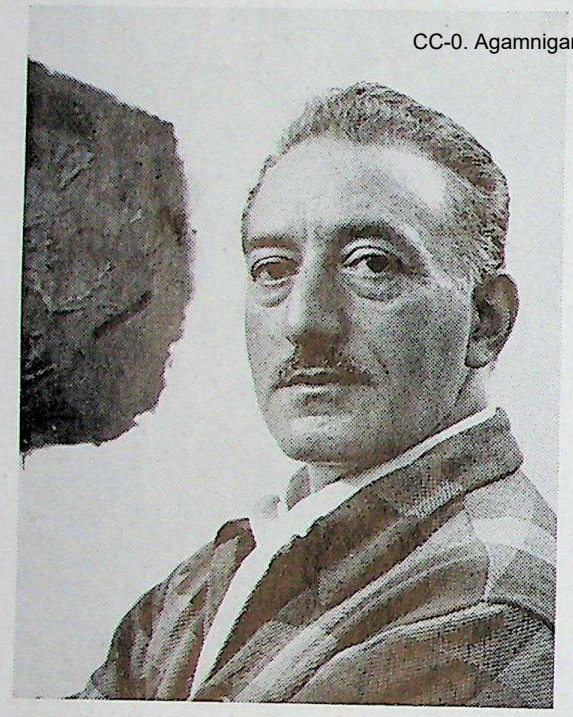
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation



Arshile Gorky: *I Calendari*. 1946-47. Olio su tela. cm. 126,4 × 152,4. Collezione Sig. Nelson A. Rockefeller, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



ADOLPH GOTTLIEB

I am... concerned with the problem of projecting intangible and elusive images that seem to me to have meaning in terms of feeling. The important thing is to transfer the image to the canvas as it appears to me, without distortion. To modify the image would be to falsify it, therefore I must accept it as it is. My criterion is the integrity of the projection.

I frequently hear the question, « What do these images mean? » This is simply the wrong question. Visual images do not have to conform to either verbal thinking or optical facts. A better question would be « Do these images convey any emotional truth? »

This, of course, indicates my belief that art should communicate. However, I have no desire to communicate with everyone, only with those whose thoughts and feelings are related to my own. That is why, even to some pundits, my paintings seem cryptic. Thus when we are solemnly advised to consolidate our gains, to be humanists or to go back to nature, who listens seriously to this whistling in the dark?

Painting values are not just black and white—I prefer innocent impurity to doctrinaire purism, but I prefer the no-content of purism to the shoddy content of social realism. Paint quality is meaningless if it does not express quality of feeling. The idea that a painting is merely an arrangement of lines, colors and forms is boring. Subjective images do not have to have rational association, but the act of painting must be rational, objective and consciously disciplined. I consider myself a traditionalist, but I believe in the spirit of tradition, not in the restatement of restatements. I love all paintings that look the way I feel.

From a statement by the artist in exhibition catalog, *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

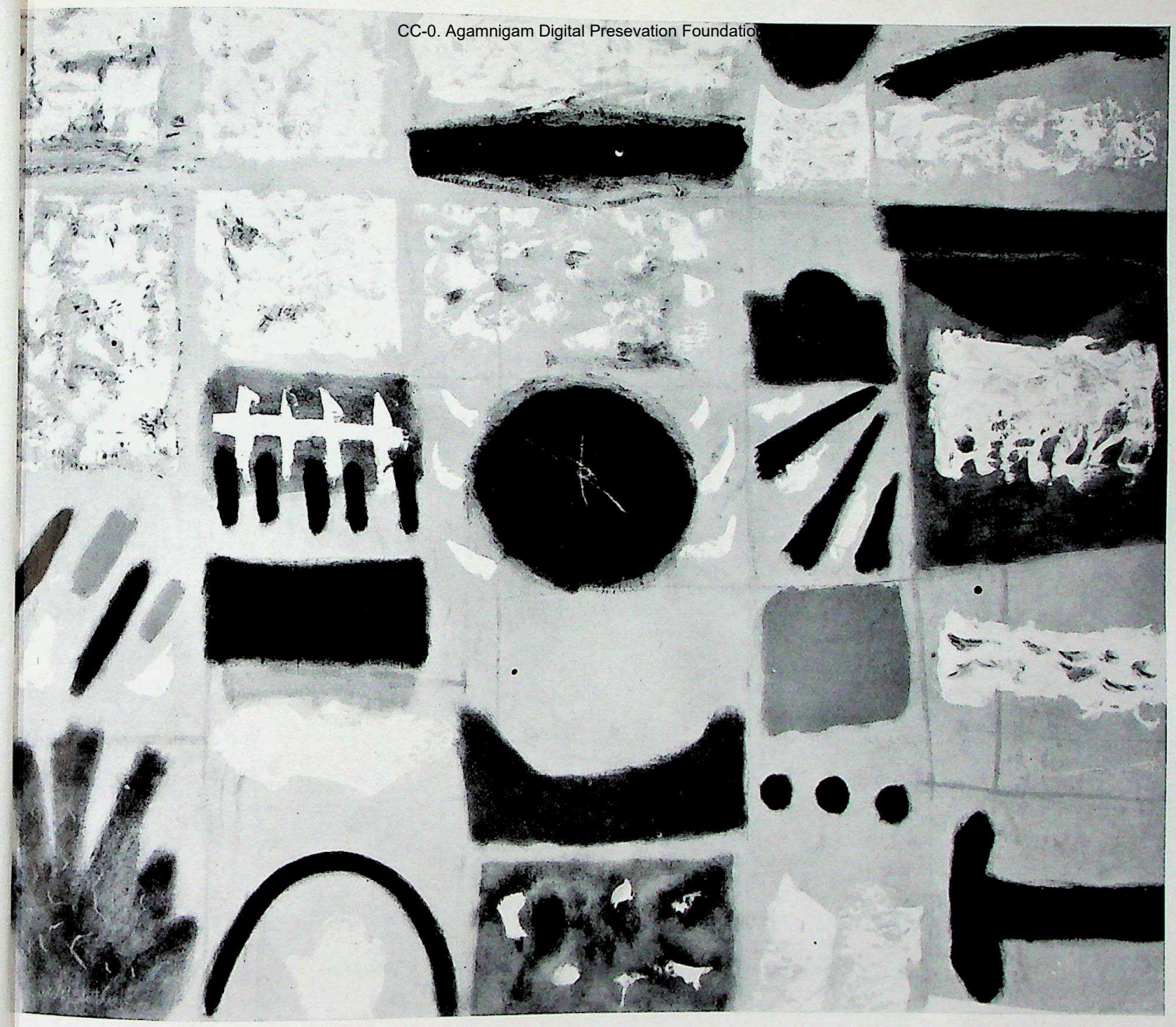
Sono tuttora impegnato nel problema di proiettare sulla tela immagini intangibili e fugaci, ma che hanno, per me, significato in termini di sensibilità. L'importante è trasferire l'immagine sulla tela proprio come appare a me, senza deformazioni. Modificare l'immagine equivarrebbe a falsificarla; devo accettarla, pertanto, così com'è. Il mio criterio sta appunto nell'integrità di tale proiezione.

Sovente mi accade di sentir domandare: « Ma cosa voglion dire queste immagini? » Una tale domanda è assurda. Le immagini visive non debbono necessariamente conformarsi nè a pensieri formulati verbalmente, nè a fatti ottici. Più appropriata sarebbe la domanda: « Qual'è la loro verità emotiva? »

Tutto ciò indica chiaramente, mi pare, la mia convinzione che l'arte debba avere una funzione comunicativa. Non è mio desiderio, tuttavia, di comunicare con chiunque, ma soltanto con coloro i cui pensieri e sentimenti sono vicini ai miei. Ecco perchè, persino a certi venerabili esperti, i miei quadri sembrano indecifrabili. E allora, quando ci viene raccomandato con tanta solennità di rafforzare le posizioni raggiunte, di essere umanisti, o di ritornare alla natura, chi può dar retta a queste esortazioni di animi pavidi?

I valori pittorici non si pongono in termini di bianco e nero — io preferisco, per esempio, una impurità innocente a tanto dottrinario purismo, ma d'altra parte poi preferisco il non-contenuto del purismo allo sciatto contenuto del realismo cosidetto « sociale ». La qualità della materia non ha significato se non esprime anche qualità di sentimento. L'idea che il quadro sia una mera combina-

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation

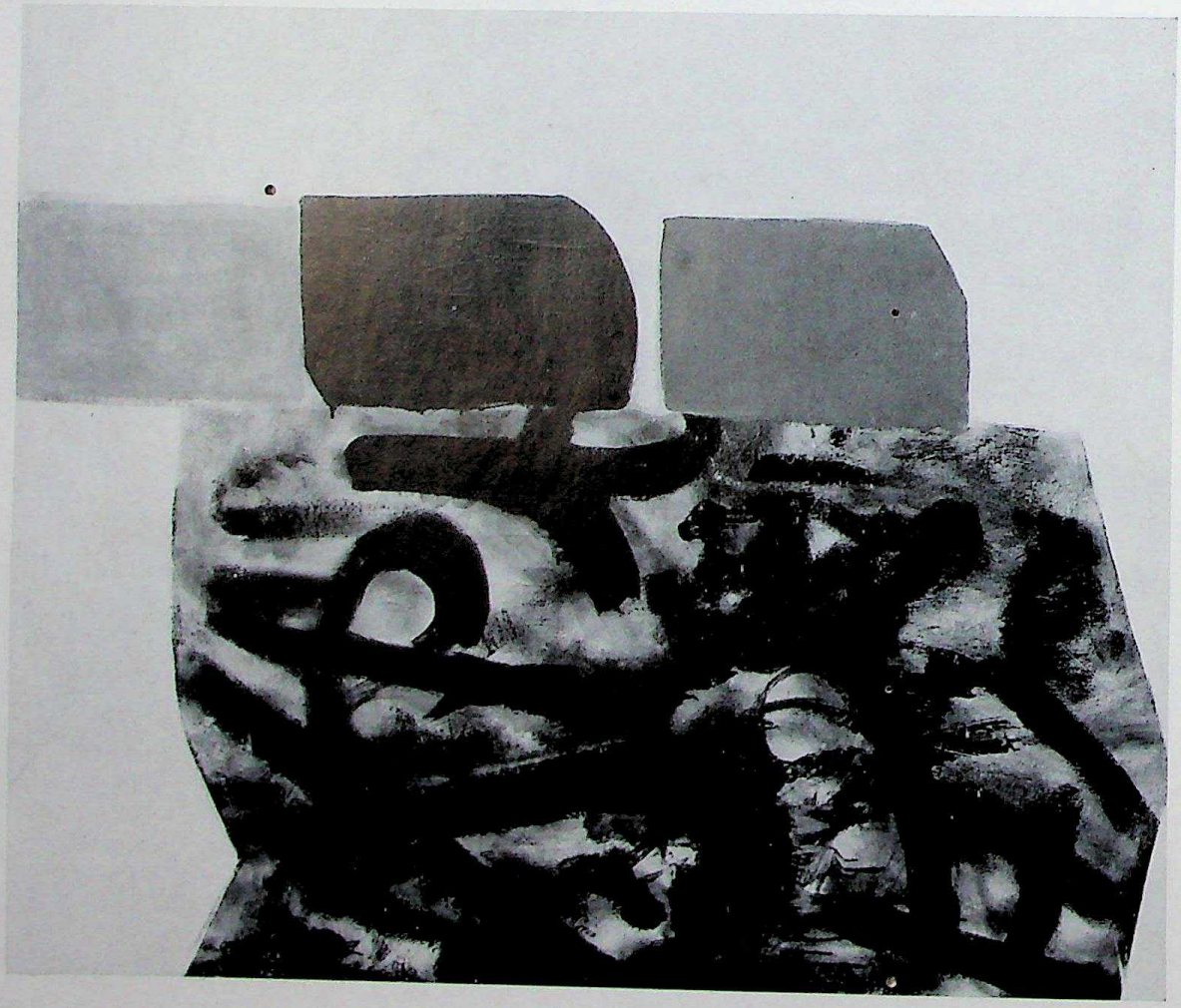


Adolph Gottlieb: *Torneo*. 1951. Olio su tela, cm. 153 × 178,4. Collezione dell'autore, New York

zione di linee, colori e forme non può suscitare che tedio. Le immagini soggettive non debbono necessariamente avere associazioni razionali, ma è l'atto del dipingere che deve essere razionale, obiettivo, consapevolmente disciplinato. Io mi considero tradizionalista, ma credo nello spirito della tradizione, non nell'inane ripetizione di luoghi ormai comuni. Insomma, mi piacciono tutti quei quadri in cui ritrovo quello che sento io.

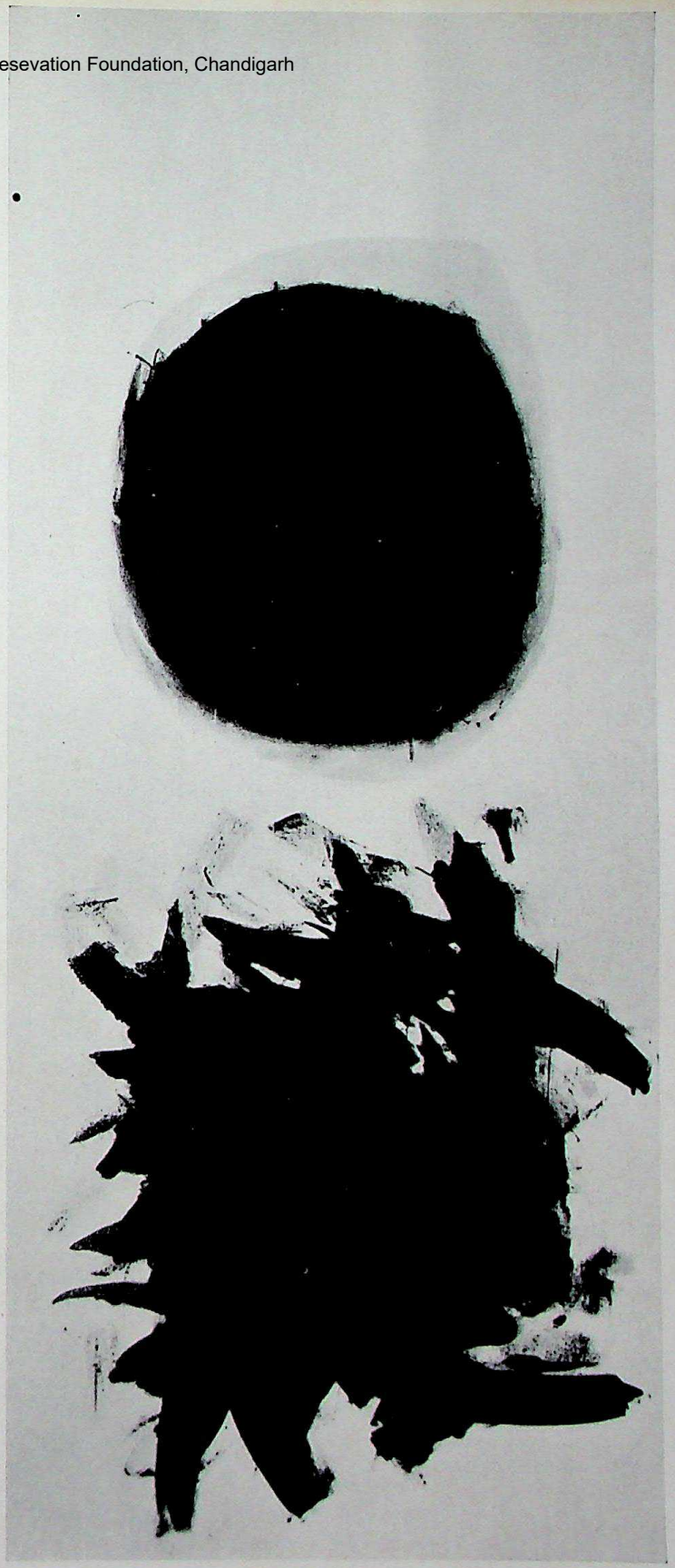
Parole dell'artista per il catalogo della mostra, *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



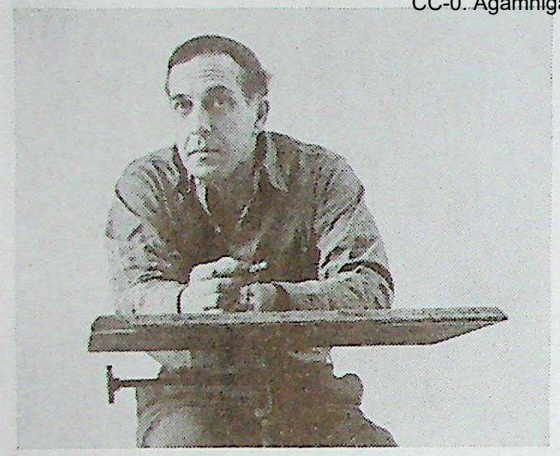
Adolph Gottlieb: *Corrente Laterale*. 1956. Olio su tela, cm. 127 × 152,4. Collezione Sig. e Sig.ra Clement Greenberg, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Adolph Gottlieb: *Scoppio*.1957.
Olio su tela, cm. 243,8 × 101,6. Collezione
Sig. e Sig.ra Ben Heller, New York.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



PHILIP GUSTON

What is seen and called the picture is what remains—an evidence.

Even as one travels in painting towards a state of « unfreedom » where only certain things can happen, unaccountably the unknown and free must appear.

Usually I am on a work for a long stretch, until a moment arrives when the air of the arbitrary vanishes and the paint falls into positions that feel destined.

The very matter of painting—its pigment and spaces—is so resistant to the will, so disinclined to assert its place and remain still.

Painting seems like an impossibility, with only a sign now and then of its own light. Which must be because of the narrow passage from a diagramming to that other state —a corporeality.

In this sense, to paint is a possessing rather than a picturing.

Statement by the artist in exhibition catalog, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

It is not always given to me to know what my pictures « look like ». I know that I work in a tension provoked by the contradictions I find in painting. I stay on a picture until a time is reached when these paradoxes vanish and conscious choice doesn't exist. I think of painting more in terms of the drama of this process than I do of « Natural » forces.

The ethics involved in « seeing », as one is painting—the purity of the act, so to speak—is more actual to me than preassumed images or ideas of picture structure. But this is half the story: I doubt if this ethic would be real enough without the « pull » of the known image for its own « light », its sense of « place ».

It is like the impossibility of living entirely in the moment without the tug of memory. The resistance of forms against losing their identities, with, however, their desire to partake of each other, leads finally to a showdown, as they shed their minor relations and confront each other more nakedly. It is almost a state of inertia—these forms, having lived, possess a past and their poise in the visible present on the picture plane must contain the promise of change. Painting, then, for me, is a kind of nagging honesty, with no escape from the repetitious tug-of-war at this intersection.

From an unpublished letter to John I.H. Baur, Curator, Whitney Museum of American Art, New York, in reply to a questionnaire on the role of Nature in abstract art, 1957-58.

Quello che noi vediamo e che si chiama « il dipinto » è ciò che rimane: una testimonianza.

Inspiegabilmente, anche se nel dipingere si procede sempre verso uno stato di non-libertà, ove solo certe determinate cose possono accadere, purtuttavia ignoti elementi di libertà continuano a farsi avanti.

Di solito, ho l'abitudine di rimanere sullo stesso quadro per un lungo periodo, finchè arriva il momento in cui il senso dell'arbitrario svanisce e il colore cade in posizioni che sento predestinate.

La materia della pittura (spazi, pigmenti) è di per sè già resistente alla volontà, e contraria ad affermare il suo piano e a restarvi immobile.

La pittura sembra quasi un'impossibilità; qua e là, soltanto, si intravede il barlume della sua luce. E forse è così perchè angusto è il passaggio fra lo stadio diagrammatico e quello di realtà corporea.

In questo senso, il dipingere è un possedere, non un far vignette.

Parole dell'artista per il catalogo della mostra, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Philip Guston: *Pittura*. 1954. Olio su tela. cm. 160,7 × 152,7. Collezione Museum of Modern Art, New York (Dono di Philip C. Johnson)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Non sempre mi è dato di sapere che « aspetto » hanno i miei quadri. So che lavoro in uno stato di tensione provocato dalle contraddizioni in cui m'imbatto nel dipingere. Di solito continuo sullo stesso quadro finchè questi paradossi svaniscono, e non esiste più libera scelta. Sono portato a vedere la pittura in termini di dramma — il dramma di questo processo — piuttosto che in termini di forze « naturali ».

L'elemento etico insito nel « vedere », quando si dipinge — l'atto, per così dire, puro — è più reale per me di quello che siano certe immagini e idee preconcette di struttura pittorica. Ma questo non è tutto: non credo che questa eticità potrebbe esistere senza l'attrazione che l'immagine nota ha verso la propria « luce » e senso di « posizione ».

È impossibile vivere interamente nel presente, senza il richiamo continuo della memoria. La resistenza delle forme a perdere la loro identità (pur desiderando di partecipare l'una dell'altra) porta inevitabilmente ad una soluzione drammatica: abbandonati quei rapporti secondari, esse si confrontano in una più nuda essenzialità. È uno stato quasi d'inerzia — queste forme, siccome hanno vissuto, possiedono un passato e quindi la loro stabilità nel presente visibile, sulla superficie pittorica, deve portare in sè una promessa di mutamento. Il dipingere è allora per una specie di assillante onestà, che non offre via d'uscita dal monotono tira e molla di questo crocevia.

Da una lettera inedita a John I. H. Baur, curatore del Whitney Museum of American Art di New York, in risposta ad un questionario sul significato della natura nell'arte astratta, 1957-58.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Philip Guston: *L'Orologio*. 1957. Olio su tela, cm. 193,1 × 163. Collezione della Sig.ra Sherman J. Sexton, Chicago, Illinois

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Philip Guston: *Gioie di mendicante*. 1954-55. Olio su tela, cm. 183,3 × 173,3. Coll. Boris e Sophie Leavitt Lana Lobell, Hanover, Pennsylvania

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

GRACE HARTIGAN

Gide said an artist should want only one thing and want it constantly. I want an art that is not « abstract » and not « realistic » —I cannot describe the look of this art, but I think I will know it when I see it.

I no longer invite the spectator to walk into my canvases. I want a surface that resists, like a wall, not opens, like a gate.

I have found my « subject », it concerns that which is vulgar and vital in American modern life, and the possibilities of its transcendence into the beautiful. I do not wish to *describe* my subject matter, or to reflect upon it—I want to distill it until I have its essence. Then the rawness must be resolved into form and unity; without the « rage for order » how can there be art?

Statement by the artist for exhibition catalog, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Gide ha detto che un artista deve volere una cosa sola, e volerla costantemente. Io voglio un'arte che non sia nè « astratta » nè « realista » : non posso descriverla, quest'arte, ma la saprei riconoscere, credo, se la vedessi.

Ormai non invito più il pubblico a varcare la soglia delle mie tele. Voglio dipingere una superficie che resista, come un muro, non una che si apra, come un cancello.

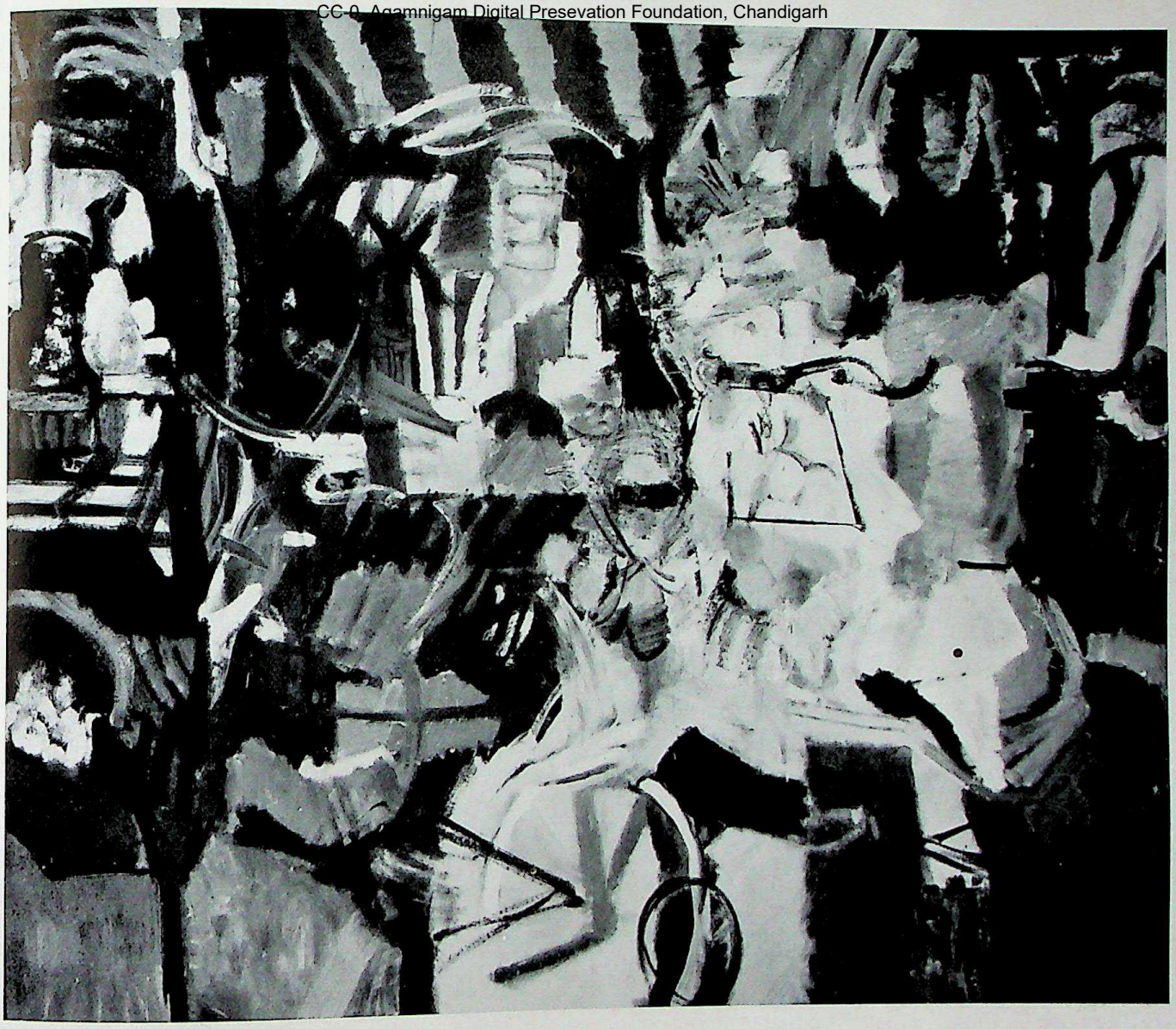
Ho trovato il mio « soggetto » : mi interessa tutto quello che c'è di volgare e vitale nella vita moderna in America, e la possibilità di trascenderlo nel bello. Non ho nessun desiderio di descrivere *il contenuto dei miei quadri, nè di riflettervi sopra. Voglio piuttosto distillarlo, questo contenuto, finchè ne avrò ottenuto l'essenza: allora la sua crudezza si risolverà in forma unitaria. Senza la « smania per l'ordine » come può esservi arte?*

Parole dell'artista per il catalogo della mostra, *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Grace Hartigan: *Mercato a Essex Street*. 1956. Olio su tela, cm. 205,4 × 175,9. Collezione Sig.ra John D. Rockefeller III, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

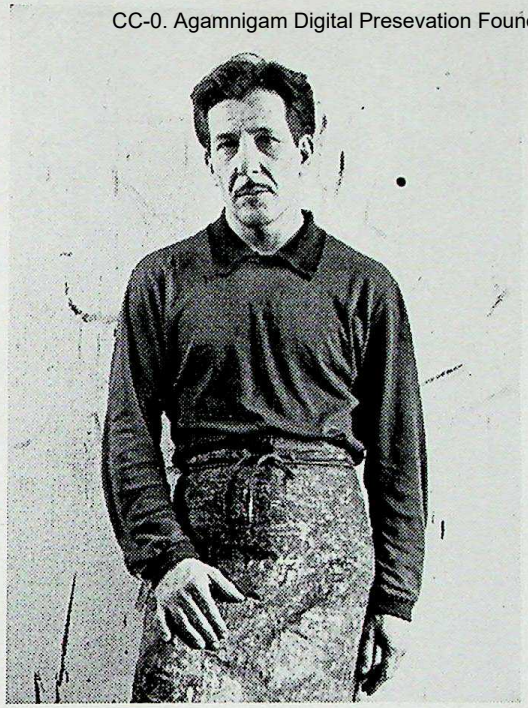


Grace Hartigan: *Vita di Città*. 1956. Olio su tela, cm. 205,7 × 250,2. Collezione Sig. Nelson A. Rockefeller, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Grace Hartigan: " *The Creeks* ": *Interno*. 1957. Olio su tela, cm. 229,8 × 243,8. Collezione Sig. Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



FRANZ KLINE

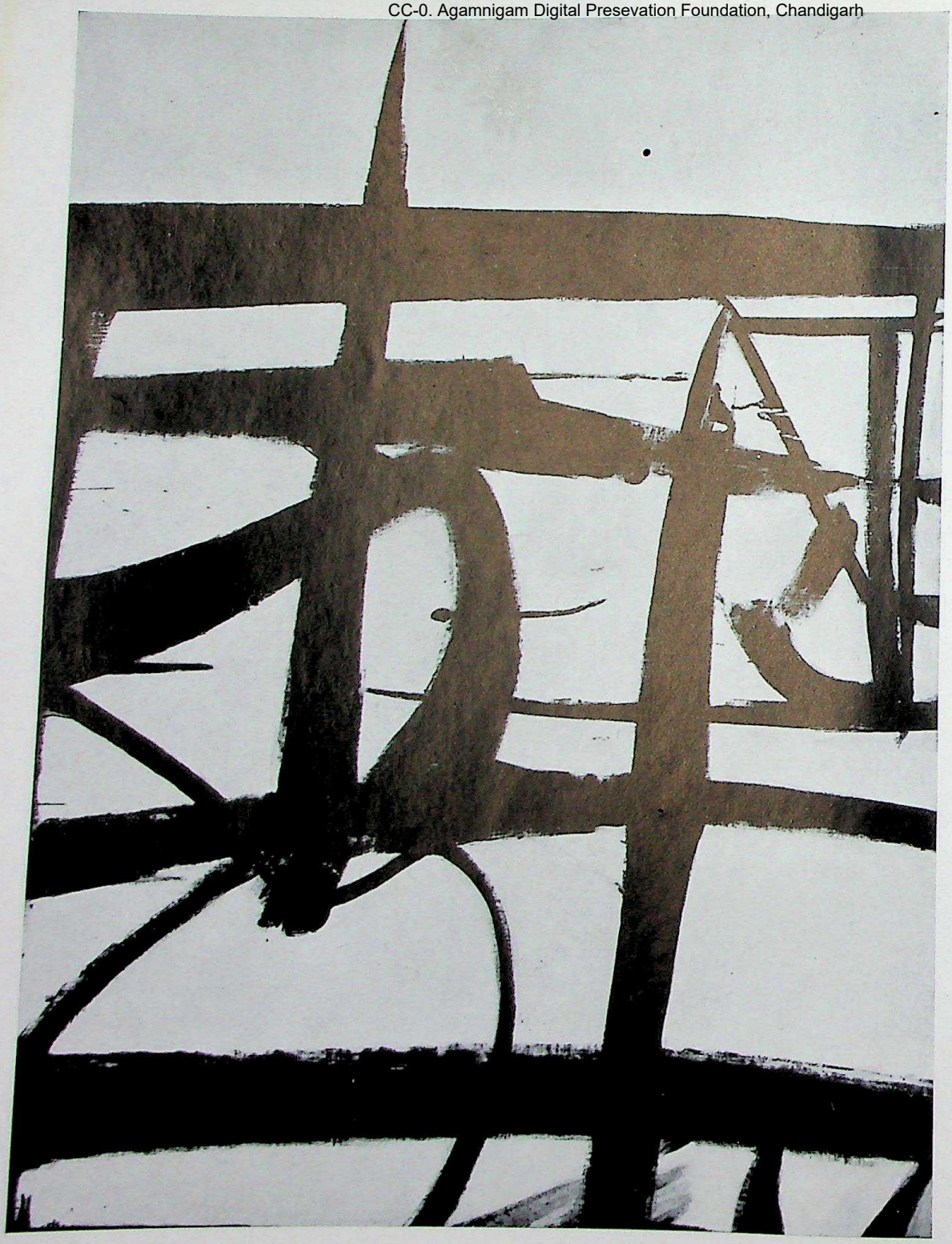
In Kline's pictures, white and black count as colors—as they have done since Velásquez, but Kline eliminates all other hues. He endows the absence or totality of refraction with the range of the spectrum. This is achieved (as Willem de Kooning did in his related abstractions of around 1945-50) by an emotional intensity that seems evenly to burn all color out of art. The whites in Kline's paintings, as he has often pointed out, are not negative or positive spaces but mean the same thing as the blacks. There is an equivalence of force of values not unlike Mondrian's rectilinear equivalences. This makes the paintings passionately all of a piece and heightens the effects of simultaneity in the image. Thus Kline is right in insisting his pictures have nothing to do with Oriental calligraphy—to which they have often been compared.

From a review by T(homas) B. H(ess) of an exhibition by Franz Kline (New York, Janis Gallery), *in Art News,* vol. 55, March 1956.

Nei quadri di Kline il bianco e il nero contano come se fossero colori (come del resto si può dire della pittura da Velasquez in qua) — in più, Kline elimina tutte le altre tinte. Ma nell'essenza o nella totalità di rifrazione egli infonde tutta la gamma dello spettro solare. Quest'effetto è ottenuto (come in quel gruppo di quadri astratti che Willem de Kooning dipinse fra il 1945 e il 1950) per mezzo di una intensità emotiva che brucia egualmente tutto il colore e, si direbbe quasi, lo elimina dal mondo dell'arte. I bianchi, nelle opere di Kline, come egli stesso ha ripetutamente osservato, non sono spazi negativi o positivi, ma hanno lo stesso significato dei neri. Vi è un'equivalenza di forze nel giuoco dei valori, non dissimile dalle equivalenze rettilinee di Mondrian, che rende i suoi quadri appassionatamente unitari e intensifica l'effetto di simultaneità nell'immagine. Quindi Kline ha ragione quando insiste che la sua pittura non ha niente a che vedere con la calligrafia orientale, cui spesso è stata paragonata.

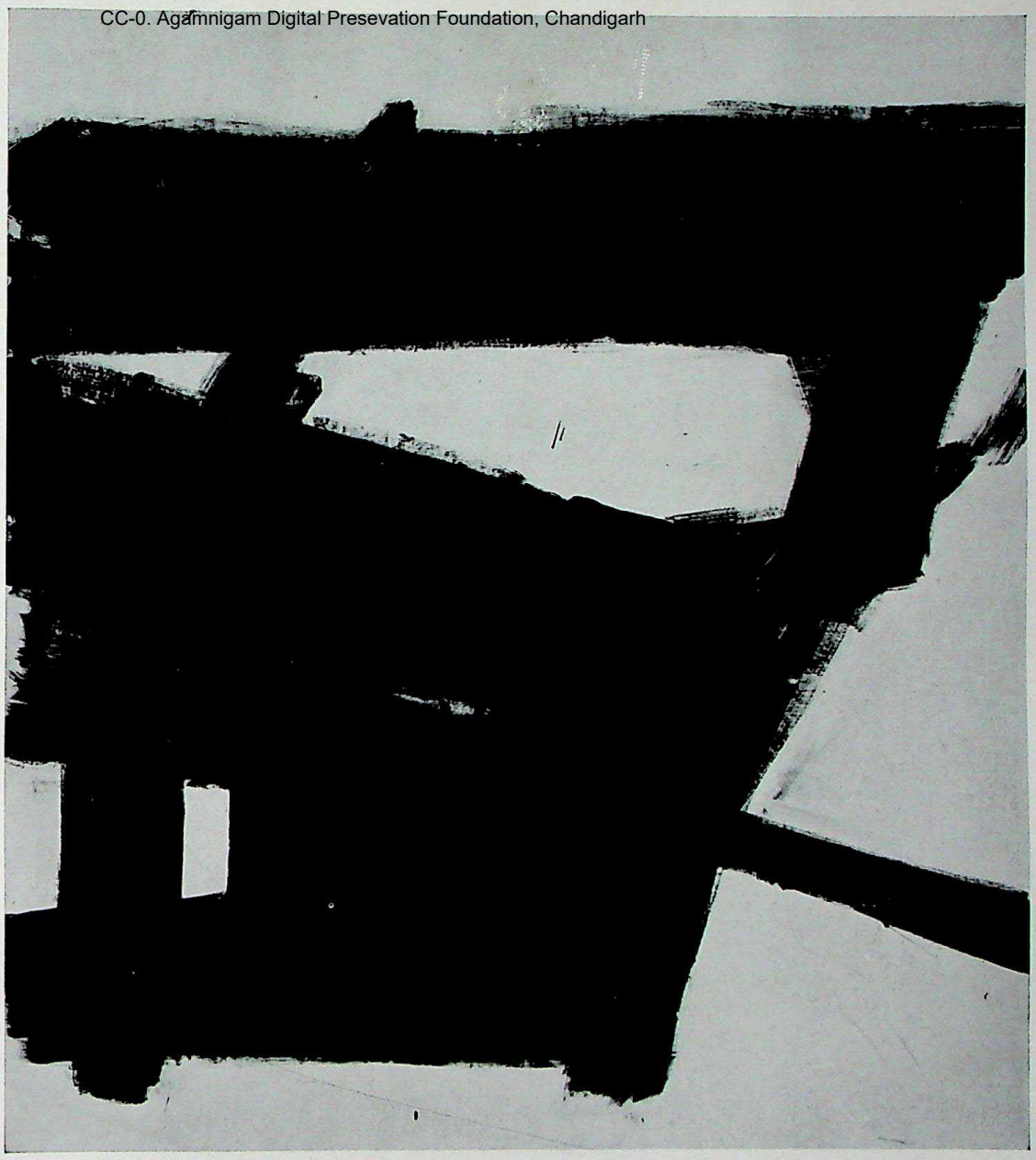
T(homas) B. H(ess), nella recensione di una mostra di Franz Kline (New York, Janis Gallery). *Art News,* vol. 55, marzo 1956.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Franz Kline: *Cardinale*. 1950. Olio su tela, cm. 196,8×144,5. Collezione Sig. e Sig.ra George Poindexter, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



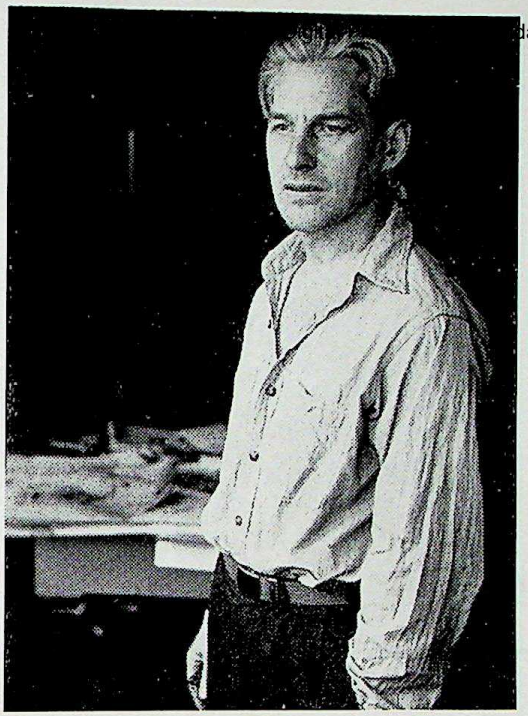
Franz Kline: *L'Isolato di Wanamaker*. 1955. Olio su tela, cm. 200 × 181. Collezione Sig. Richard Brown Baker, New York

State Museum, Lucknow

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Franz Kline: *Accent Grave*. 1955.
Olio su tela, cm. 191,1 × 131,5.
Collezione Sig.ra John
D. Rockefeller III, New York

dation, Chandigarh



WILLEM DE KOONING

Art never seems to make me peaceful or pure. I always seem to be wrapped in the melodrama of vulgarity. I do not think of inside or outside—or of art in general—as a situation of comfort. I know there is a terrific idea there somewhere, but whenever I want to get into it, I get a feeling of apathy and want to lie down and go to sleep. Some painters, including myself, do not care what chair they are sitting on. It does not even have to be a comfortable one. They are too nervous to find out where they ought to sit. They do not want to « sit in style. » Rather, they have found that painting—any kind of painting, any style of painting—to be painting at all, in fact—is a way of living today, a style of living, so to speak. That is where the form of it lies. It is exactly in its uselessness that it is free. Those artists do not want to conform. They only want to be inspired...

That space of science—the space of the physicists—I am truly bored with by now. Their lenses are so thick that seen through them, the space gets more and more melancholy. There seems to be no end to the misery of the scientists' space. All that it contains is billions and billions of hunks of matter, hot or cold, floating around in darkness according to a great design of aimlessness.

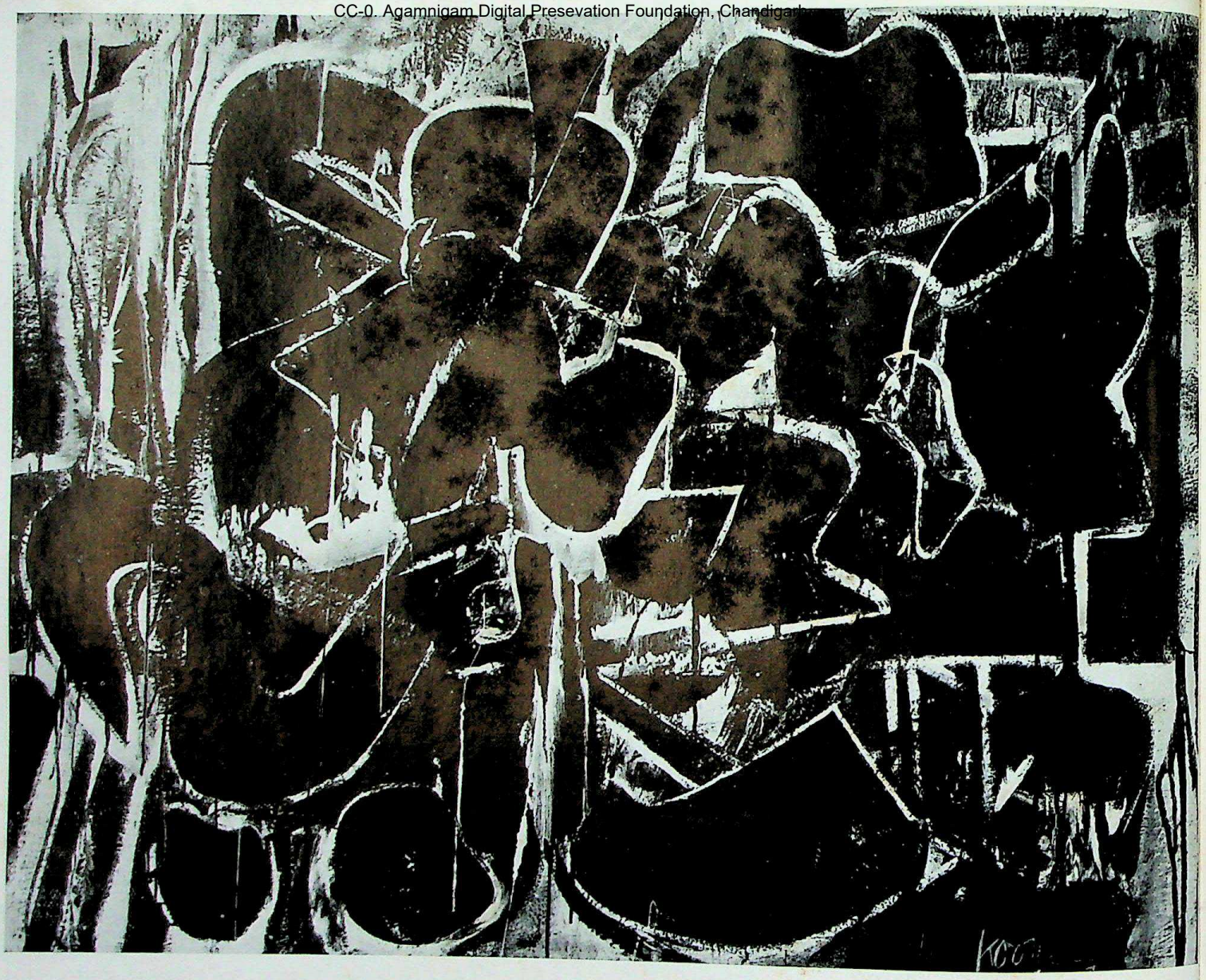
The stars I think about, if I could fly, I could reach in a few old-fashioned days. But physicists' stars I use as buttons, buttoning up curtains of emptiness. If I stretch my arms next to the rest of myself and wonder where my fingers are—that is all the space I need as a painter.

From « What Abstract Art Means to Me », Symposium held Feb. 5, 1951 at the Museum of Modern Art and printed in the Bulletin, vol. XVIII, Spring, 1951.

La pittura non sembra mai darmi pace o purezza. È come se fossi sempre coinvolto nel melodramma della volgarità. Non cerco mai, nè « dentro », nè « fuori », nè nell'arte in genere, uno stato di riposo. Da qualche parte, lo sento, ci deve essere una qualche idea straordinaria, ma ogni volta che cerco di raggiungerla, mi prende uno strano senso di apatia e mi vien voglia di sdraiarmi e dormire. Certi pittori, me compreso, non si curano di sapere su che genere di sedia stanno seduti. Non occorre neppure che sia comoda. Siamo tutti troppo inquieti per preoccuparci di dove si dovrebbe star seduti, e non vogliamo nemmeno sederci « in pompa magna ». Perchè ci siamo accorti che la pittura — ogni genere, ogni stile di pittura, — per esser vera pittura deve essere un modo di vivere, uno stile, per così dire, di vita. In questo consiste la sua forma, ed è proprio nel suo essere inutile che essa è libera. Non vogliamo il conformismo, cerchiamo solo l'ispirazione.

Questo famoso spazio fisico — lo spazio degli scienziati — ora ha finito proprio con l'annoiarmi. Hanno lenti così spesse, questi scienziati, che lo spazio visto attraverso di esse diviene sempre più malinconico. Sembra proprio che non vi siano limiti allo squallore dello spazio fisico: non contiene altro che miliardi e miliardi di frammenti di materia,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



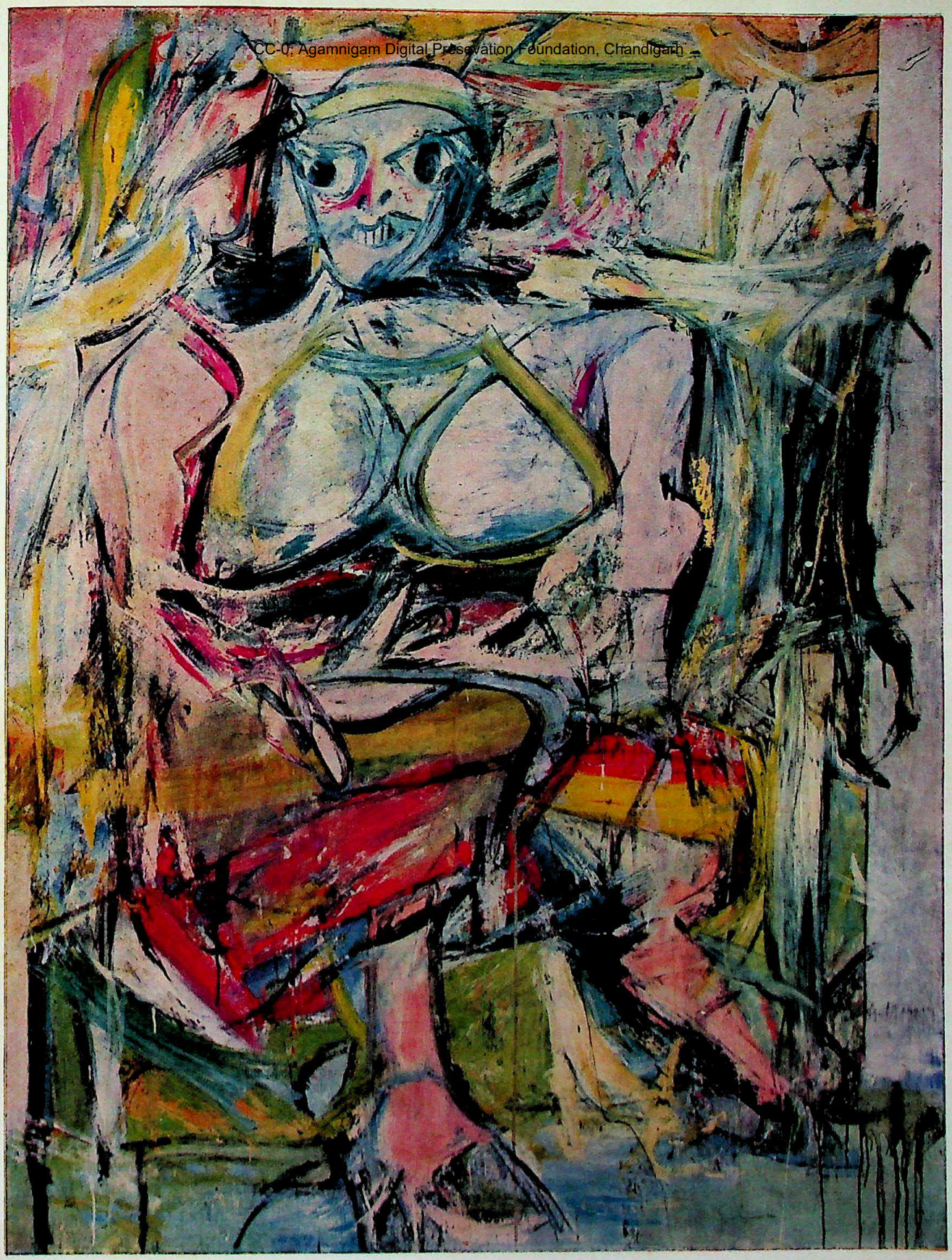
Willem de Kooning: *Pittura*, 1948. Olio e smalto ripolin su tela, cm. 108,3 × 142,5. Collezione Museum of Modern Art, New York

calda e fredda, che vagano nel bûio, secondo un sistema grandioso, senza scopo.

Il fatto è che le stelle che interessano me, se potessi volare, le raggiungerei alla buona, in un paio di giornate. Le stelle degli scienziati, invece, le uso come bottoni che abbottonano sipari di vuoto. Se stendo le braccia intorno e mi domando dove sono le mie dita — ecco, ho tracciato lo spazio che basta a un pittore.

Da una discussione sull'argomento, « Che cos'è per me l'arte astratta? », tenuta al Museum of Modern Art di New York il 5 febbraio 1951, e pubblicata nel « Bollettino » del Museo, vol. XVIII, primavera 1951.

Willem de Kooning: *Donna I*. 1950-52. Olio e carboncino su tela, cm.192,8 × 147,3 Collezione Museum of Modern Art, New York ▶



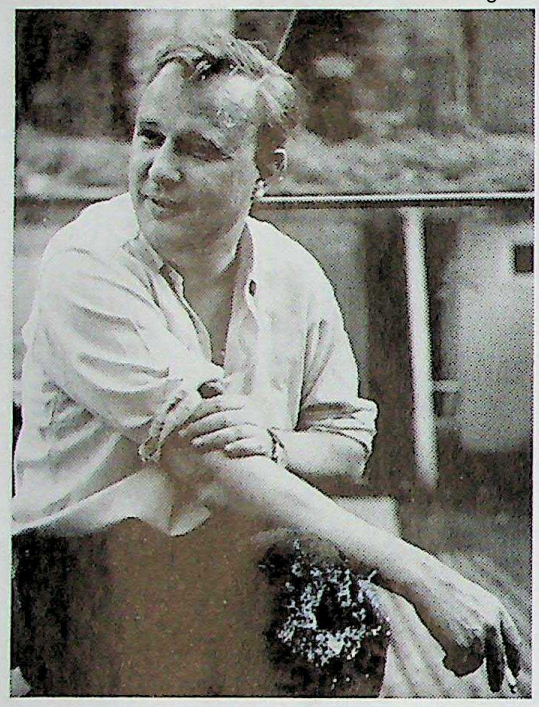
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamirzian Family Preservation Foundation Chandigarh

Willem de Kooning: *Febbraio*. 1957. Olio su tela, cm. 201,3 × 175,3. Collezione Dott. e Sig.ra Edgar Berman, Baltimore, Maryland

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



ROBERT MOTHERWELL

When my generation of « abstract » painters began exhibiting ten years ago, we never expected a general audience, not at least one that would make its presence obvious to us. After many years of genre painting in this country, and the great imports coming from Europe, it would have been unseasonable for us to expect one, no matter what we did; and yet an audience was there all the time, as it was for the cubists in their own time... Ten years ago, it seemed that we were embarked upon a solitary voyage, undertaken, I think—in regard to painting—in the belief that « the essence of life is to be found in the frustrations of the established order.» We were trying to revise modern painting in relation to some of its obvious frustrations, so that painting would represent our sense of reality better. This general tendency each of us followed in his own way...

I believe that painters' judgements of painting are first ethical, then aesthetic, the aesthetic judgements flowing from an ethical context... Sören Kierkegaard, who did not value painting, was nevertheless very much aware of this distinction in his general analysis of existence. In quite another context, he wrote, « If anything in the world can teach man to venture, it is the ethical, which teaches to venture everything for nothing, to risk everything, and also therefore to renounce the flattery of the world-historical... the ethical is the absolute, and in all eternity the highest value. » ...Venturesomeness is only one of the ethical values respected by modern painters. There are many others, integrity, sensuality, sensitivity, knowingness, passion, dedication, sincerity, and so on which taken altogether represent the ethical background of judgment in relation to any given work of modern art.

One has to have an intimate acquaintance with the language of contemporary painting to be able to see the real beauties of it; to see the ethical background is even more difficult. It is a question of consciousness...

Without ethical consciousness, a painter is only a decorator.

Without ethical consciousness, the audience is only sensual, one of aesthetes.

From a statement by the artist in a Symposium, « The Creative Artist and His Audience », *Perspectives USA*, No. 9, Autumn 1954, copyright Intercultural Publications, Inc.

Quando i pittori « astrattisti » della mia generazione cominciarono ad esporre, una diecina d'anni fa, nessuno si aspettava, non dico un vasto pubblico, ma nemmeno un pubblico capace di far sentire, anche minimamente, la sua presenza. Qui in America, dopo tanti anni di pittura di genere e di arte importata dall'Europa, sarebbe stato irragionevole aspettarselo, un pubblico, qualunque cosa si facesse. Eppure un pubblico c'era, anche allora, come c'era stato, una volta, per i cubisti... Ma dieci anni fa sembrava proprio che ci si fosse imbarcati per un viaggio solitario, — viaggio intrapreso nella convinzione che, per quel che riguardava la pittura, « l'essenza della vita era da trovarsi là dove l'ordine prestabilito falliva ». E cercavamo di rivedere, nei punti più ovviamente insoluti, le posizioni della pittura moderna, sicchè essa venisse meglio a rappresentare il nostro particolare senso di realtà. Questa tendenza generale, ciascuno di noi la seguì poi a modo suo...

CC-0. Agamnigam Dig[illegible] Foundati[illegible]

Robert Motherwell: *Elegia alla Repubblica Spagnola XXXV*. 1954-58. Olio su tela, cm. 203,2 × 254,6. Collezione Sidney Janis Gallery, New York

I giudizi che della pittura danno i pittori sono anzitutto d'ordine etico, e, dopo, estetico, nascendo il giudizio estetico da una motivazione etica... Sören Kierkegaard, che non apprezzava la pittura, era tuttavia, nella sua analisi generale dell'esistenza, ben conscio di questa distinzione. « Se vi è cosa al mondo », egli scriveva infatti (pur riferendosi a tutt'altro argomento), « che possa insegnare all'uomo il gusto dell'avventura, essa è la coscienza etica che insegna appunto a giuocare il tutto per il nulla, rischiare ogni cosa, e perciò anche a rinunciare all'adulazione del mondo storico — l'eticità è l'assoluto, il valore più alto in tutta l'eternità ».

Lo spirito di avventura è soltanto uno dei valori etici rispettati dai pittori moderni. Ve ne sono molti altri — l'integrità, la sensualità, la sensibilità, l'esperienza, la passione, la dedizione, la sincerità — che presi tutti insieme formano il fondamento etico del giudizio in rapporto a qualsiasi opera d'arte moderna.

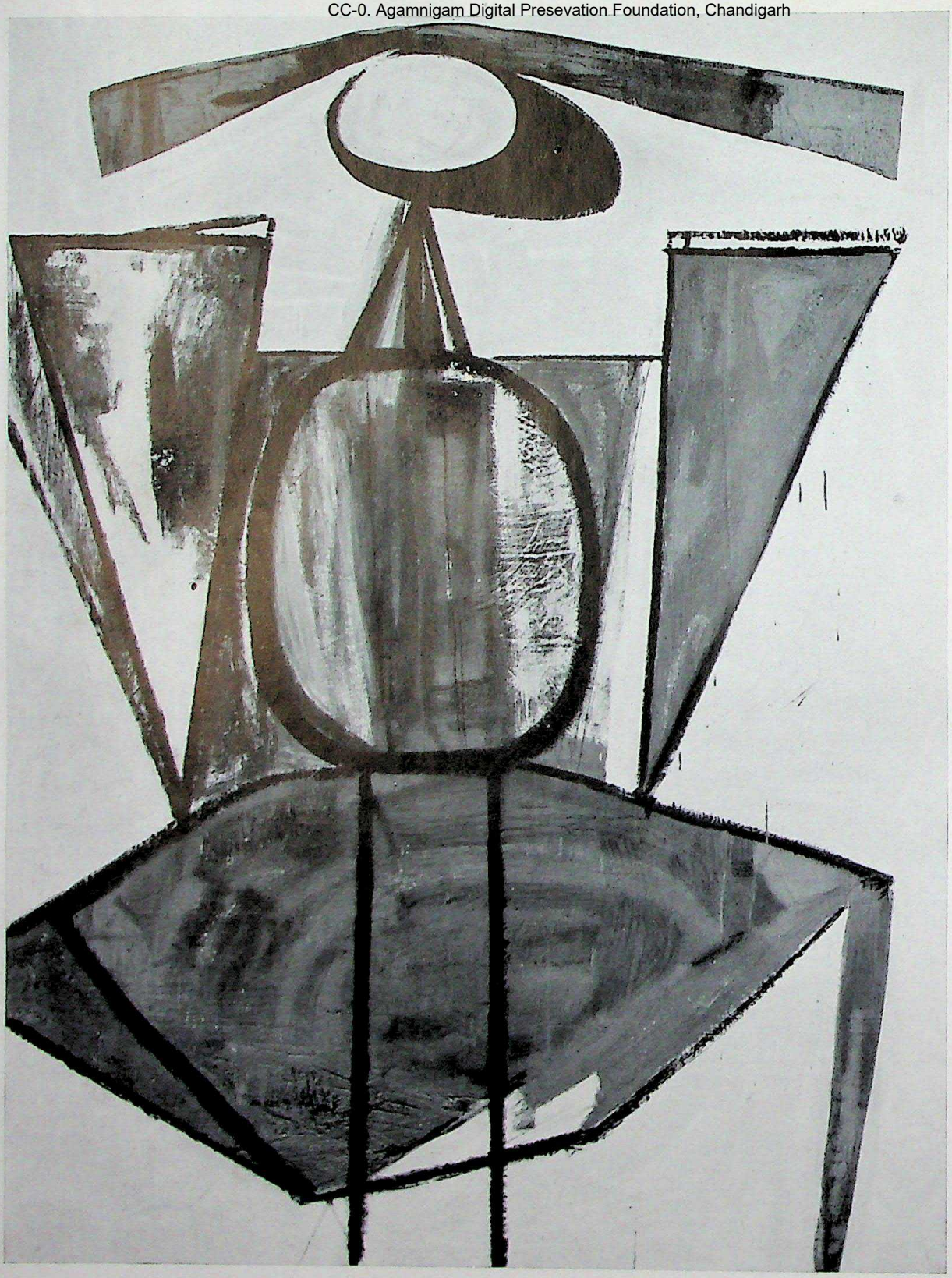
... Bisogna avere una conoscenza intima del linguaggio della pittura contemporanea per riuscire a vederne la vera bellezza; percepirne il fondamento etico è, se mai, ancora più difficile. È una questione di consapevolezza...

Senza consapevolezza etica, il pittore è soltanto un decoratore.

Senza consapevolezza etica, il pubblico può essere soltanto un pubblico sensuale, un pubblico di esteti.

Parole dell'artista in una discussione sull'argomento « L'artista e il suo pubblico », pubblicata in *Perspectives USA*, N. 9, autunno 1954.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Robert Motherwell: *Personaggio con Giallo Ocra e Bianco.* 1947. Olio su tela, cm. 182,9 × 137,2. Collezione Museum of Modern Art, New York. (Dono del Sig. e Sig.ra Samuel M. Kootz)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Robert Motherwell: *Je T'aime, Numero 3, con Pagnotta*. 1955. Olio su tela, cm. 183 × 137,2. Collezione Sig. e Sig.ra Clement Greenberg, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

BARNETT NEWMAN

It is precisely this death image, the grip of geometry that has to be confronted.

In a world of geometry, geometry itself has become our moral crisis. And it will not be resolved by jazzed-up kicks but only by the answer of no-geometry of any kind. Unless we face up to it and discover a new image based on new principles, there is no hope for freedom.

Can anyone, therefore, take seriously the mock aesthetic war that the art journalists and their artist friends have been waging against the new Pyramid—while they sit in it under a canopy of triangulation—with their feeble frenzy-weapons of the hootchy-cootchy dancer?

I realize that my paintings have no link with nor any basis in the art of World War I with its principles of geometry—that tie it into the nineteenth century. To reject Cubism or Purism, whether it is Picasso's or Mondrian's only to end up with the collage scheme of free associated forms, whether it is Miró's or Malevich's is to be caught in the same geometric trap. Only an art free from any of the geometry principles of World War I, an art of no-geometry can be a new beginning.

Nor can I find it by building a wall of lights; nor in the dead infinity of silence; nor in the painting performance, as if it were an instrument of pure energy full of a hollow biologic rhetoric.

Painting, like passion, is a living voice, which when I hear it, I must let speak, unfettered.

Statement by the artist for the present exhibition, 1958.

È precisamente questa immagine di morte, questo spettro della geometria che deve essere affrontato.

In un mondo geometrico, la geometria è diventata la nostra crisi morale. E non la risolveremo, questa crisi, con trovate mirabolanti e isteriche, ma soltanto con la negazione assoluta di qualsiasi geometria. Se non abbiamo il coraggio di affrontare il problema alla radice, e non scopriamo una nuova immagine, basata su nuovi principi, non c'è speranza di libertà.

Come si può allora prendere sul serio la buffonesca battaglia estetica che i pubblicisti dell'arte e i loro amici pittori, armati della pietosa frenesia di una danzatrice da strapazzo, stanno combattendo contro la nuova piramide? — e non si accorgono intanto che ci stanno dentro, seduti sotto un baldacchino di triangolature.

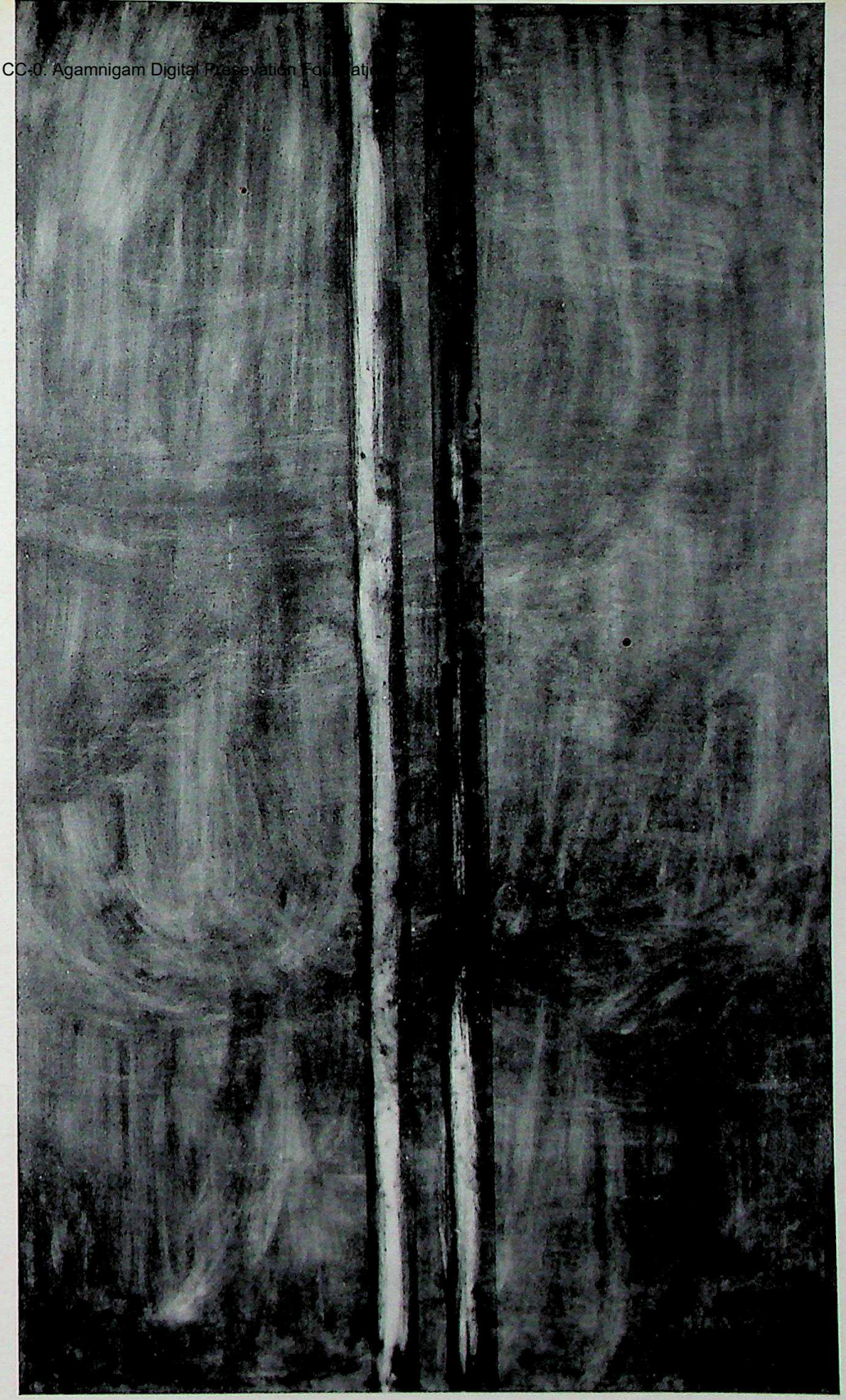
Sono perfettamente consapevole che i miei quadri non hanno nessun legame con l'arte della prima guerra mondiale e i suoi principi geometrici, che la riallacciano all'Ottocento. Cominciare col respingere il cubismo, sia pure quello di Picasso, o il purismo, sia pure quello di Mondrian, per finire poi con le libere associazioni formali, tipo collage, *alla Mirò o alla Malevich, equivale a ricadere nella stessa trappola della geometria. Solo un'arte libera dalle regole geometriche della prima guerra mondiale, solo un'arte di non-geometria può segnare un nuovo principio.*

Ma questo principio non lo troverò di certo col costruire un muro di luci, o nella morta infinità del silenzio, o persino nell'atto del dipingere, se esso è inteso come strumento di pura energia, gonfia di una retorica biologica inane.

La pittura, come la passione, è una voce viva, e quando la sento so che devo lasciarla parlare, senza interromperla.

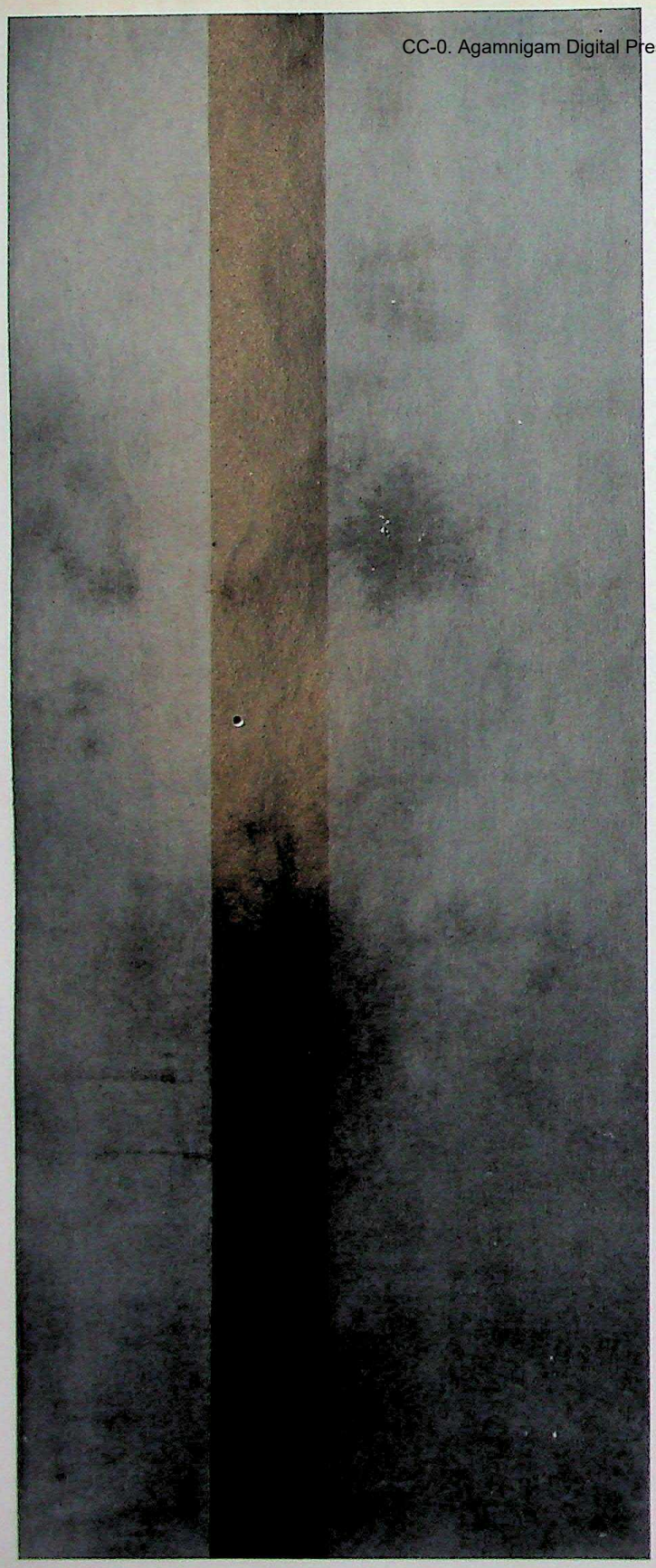
Parole dell'artista in occasione di questa mostra.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation



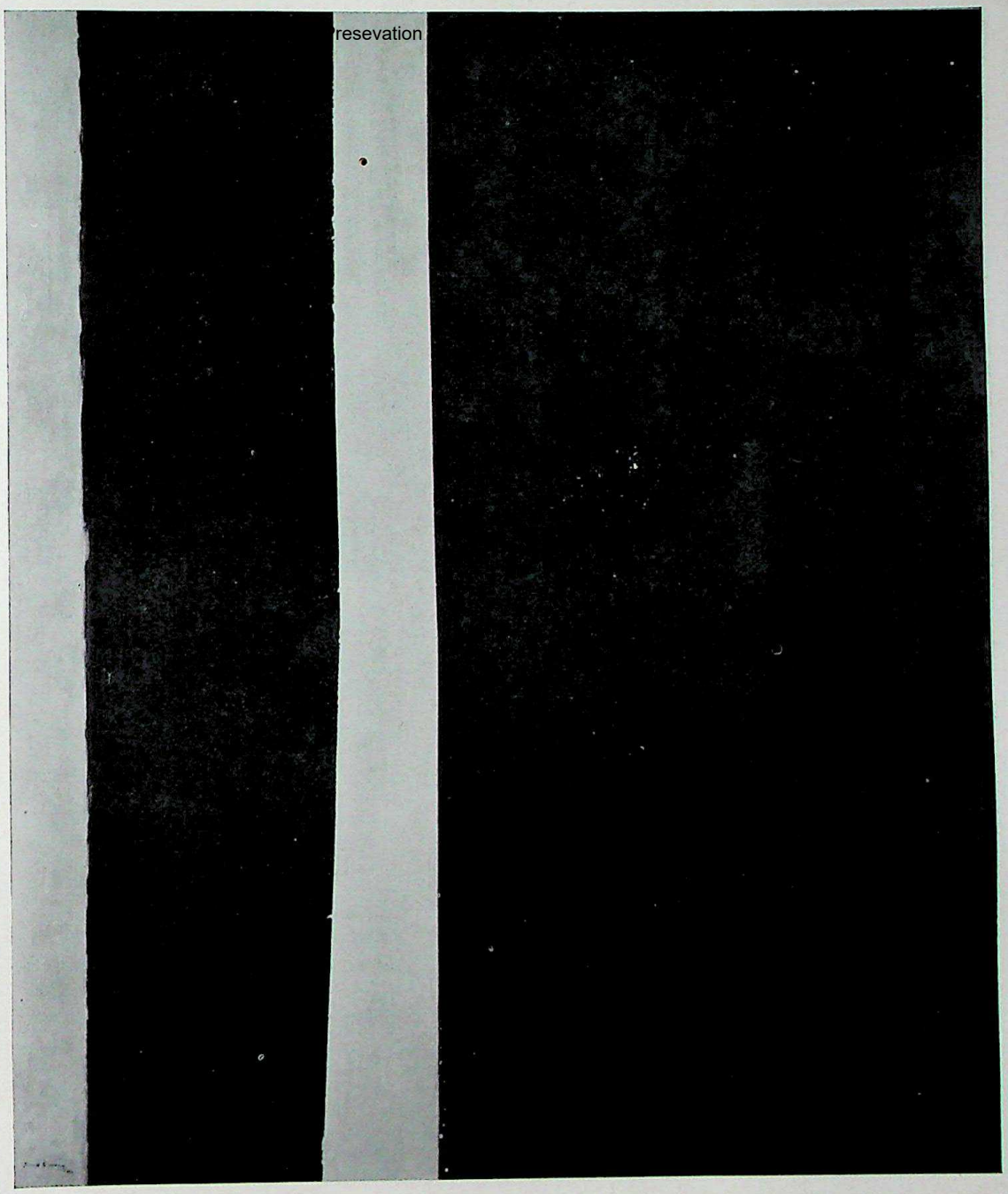
Barnett Newman: *Concord*. 1949.
Olio su tela, cm. 228,6 × 137,2.
Collezione Sig.ra Betty Parsons,
New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



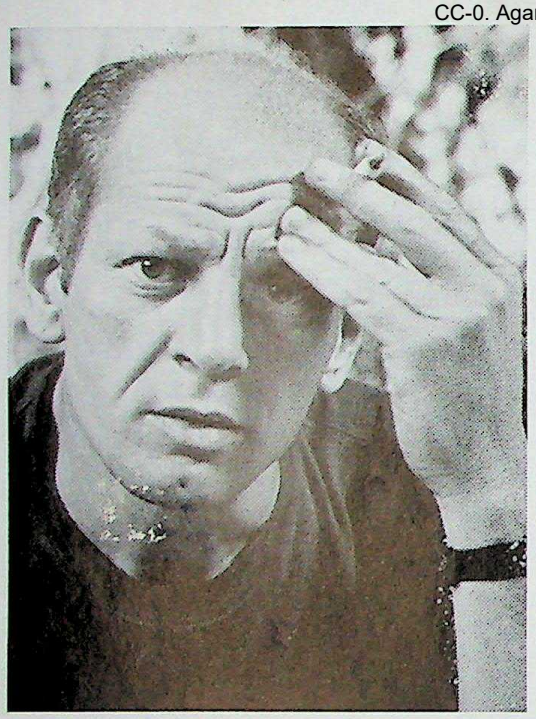
Barnett Newman: *Abramo*. 1949. Olio su tela, cm. 213,4 × 90,2.
Collezione Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut

resevation



Barnett Newman: *Adamo*. 1951-52. Olio su tela, cm. 243 × 202,4. Collezione Sig. e Sig.ra Ben Heller, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



JACKSON POLLOCK •

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West...

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of « get acquainted » period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

From a statement by the artist in *Possibilities*, I, Winter 1947-8, (« Problems of Contemporary Art », No. 4, copyright Wittenborn Inc.).

The attention focused on his immediate qualities—the unconventional materials and method of working, the scale and immediate splendor of much of his work— has left largely untouched the forces that compel him to work in the manner that he does. Why the tension and complexity of line, the violently interwoven movement so closely knit as almost to induce the static quality of perpetual motion, the careful preservation of the picture's surface plane linked with an intricately rich interplay upon the canvas, the rupture with traditional compositional devices that produces, momentarily, the sense that the picture could be continued indefinitely in any direction?

His painting confronts us with a visual concept organically evolved from a belief in the unity that underlies the phenomena among which we live. Void and solid, human action and inertia, are metamorphosed and refined into the energy that sustains them and is their common denominator. An ocean's tides and a personal nightmare, the bursting of a bubble and the communal clamor for a victim are as inextricably meshed in the coruscation and darkness of his work as they are in actuality. His forms and textures germinate, climax and decline, coalesce and dissolve across the canvas. The picture surface, with no depth of recognizable space or sequence of known time, gives us the never ending present. We are presented with a visualization of that remorseless consolation — in the end is the beginning.

New visions demand new techniques: Pollock's use of unexpected materials and scales is the direct result of his concepts and of the organic intensity with which he works, an intensity that involves, in its complete identification of the artist with his work, a denial of the accident.

From introduction by Alfonso Ossorio for exhibition catalog, *Jakson Pollock 1951*, Betty Parsons Gallery, New York, 1951; also quoted in *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

La mia pittura non nasce sul cavalletto. Quasi mai, prima di cominciare a dipingere, mi accade di stendere la tela sul telaio. Preferisco appenderla al muro o posarla sul pavimento, perchè ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento mi sento più a mio agio, più vicino, più parte

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

del quadro; posso camminarci intorno, lavorarci da quattro lati diversi, essere letteralmente dentro *al quadro. È un po' come il metodo usato da certi indiani del West che dipingono con la sabbia.*

Quando ci son dentro, nel mio quadro, non mi rendo conto di quel che sto facendo. È soltanto dopo un certo periodo, impiegato a, come dire, « far conoscenza », che riesco a vedere che direzione ho preso. E non ho paura di far cambiamenti, e neanche di distruggere l'immagine, perchè so che il quadro ha una vita sua e io non cerco che di farla venir fuori. È soltanto quando perdo contatto con la tela che il risultato è un disastro. Altrimenti si stabilisce uno stato di pura armonia, di spontanea reciprocità, e l'opera riesce bene.

Parole di Jackson Pollock in *Possibilities*, I, inverno 1947-48 (da « Problems of Contemporary Art », N. 4, copyright Wittenborn, Schultz, Inc.).

Concentrandosi sulle qualità più immediate dell'opera di Pollock — mezzi e metodi pittorici inconsueti, proporzioni grandiose, sfarzosità abbagliante — l'attenzione della critica ha tralasciato, in generale, di esplorare quelle forze interiori che spingono questo pittore a lavorare nel suo personalissimo modo. Perchè quella tensione e complessità di linea; perchè quel movimento intessuto di violenza e così intimamente commesso da suggerire quasi la staticità del moto perpetuo; perchè quell'attenta conservazione del piano pittorico, pur legato sempre, sulla tela, ad un intricato e ricco contrappunto; perchè infine quella rottura con i metodi tradizionali di composizione — rottura che produce, a momenti, la sensazione che il quadro potrebbe continuare, all'infinito, in tutte le direzioni?

La pittura di Pollock ci sfida con un concetto visivo che muove, organicamente, dalla convinzione che l'unità è alla base dei fenomeni che ci circondano. I vuoti ed i pieni, l'attività e l'inerzia dell'uomo, si trasformano e si affinano nell'energia che li sostiene e che ne è il comune denominatore. Le maree dell'oceano, gli incubi notturni dell'uomo, una bolla d'aria che si rompe, l'urlo della folla che reclama una vittima — tutto è inestricabilmente intessuto, come nella realtà, nelle tenebre e nei bagliori dell'opera di Pollock. Sulle sue tele, forme e strutture germogliano, culminano e declinano, si coagulano e dileguano. La superficie pittorica, priva di tradizionali profondità spaziali e senza successione di tempo, ci offre l'interminabile presente. Siamo posti di fronte all'immagine visiva di una consolazione spietata: nella fine si trova il principio.

Nuove visioni richiedono tecniche nuove: i materiali e le proporzioni inaspettate che Pollock usa sono il risultato diretto della sua concezione e dell'intensità organica con cui lavora, intensità che, nel totale immedesimarsi dell'artista con la sua opera, implica la negazione dell'accidentale.

Parole di Alfonso Ossorio su Pollock per il catalogo della mostra, *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Jackson Pollock: *Numero 26*. 1951. Olio su tela, cm. 137,8 × 92,7. Collezione Sidney Janis Gallery, New York

Jackson Pollok: *Numero 12*. 1952. Olio su tela, cm. 258,8 × 226. Collezione Sig. Nelson A. Rockefeller, New York. ▶

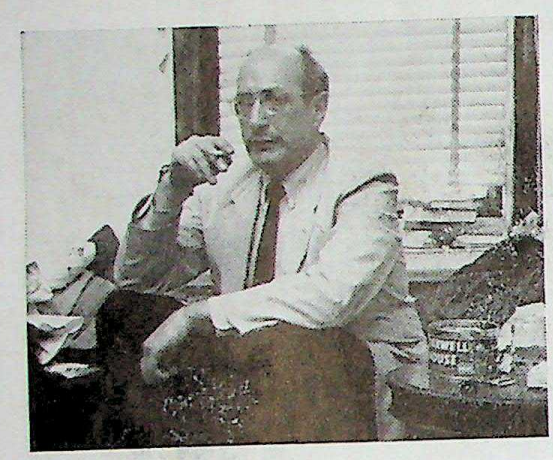
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Jackson Pollock: *Numero 27*, 1951. Duco su tela, cm. 141,6 × 188,6. Collezione Sidney Janis Gallery, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



MARK ROTHKO

Rothko's development has been consistently accomplished through the exclusion of *intricacies* of form. From his early Expressionist paintings, through Surrealist images, fantasies of undersea plant-life and cephalopods, monotone wash-drawings, his development has, at each new stage, abandoned some visual element to gain a spiritual one. In the late 'forties, his undersea forms began to lose their contours, and patches of color, still suggesting a submarine existence, began to appear on horizontal canvases. The patches became larger, closer in value, more luminous in hue. They lost their biomorphic shapes and began to arrange themselves in hazy, dignified, rectangular formations. His canvases became vertical although retaining their horizontal souls. The formations continued to grow in size, expanding into each other's territory; edges disappeared as they met and overlapped, until, finally, in his present work, it is as though the shapes got bigger than the canvas—their boundaries are outside it—and what is left is simply the *process* of expansion.

From Elaine de Kooning, « Kline and Rothko: Two Americans in Action », *1958 Art News Annual.*

The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles, I give (among others) memory, history or geometry, which are swamps of generalization from which one might pull out parodies of ideas (which are ghosts) but never an idea in itself. To achieve this clarity is inevitably, to be understood.

From a statement by the artist in exhibition catalog, *15 American*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

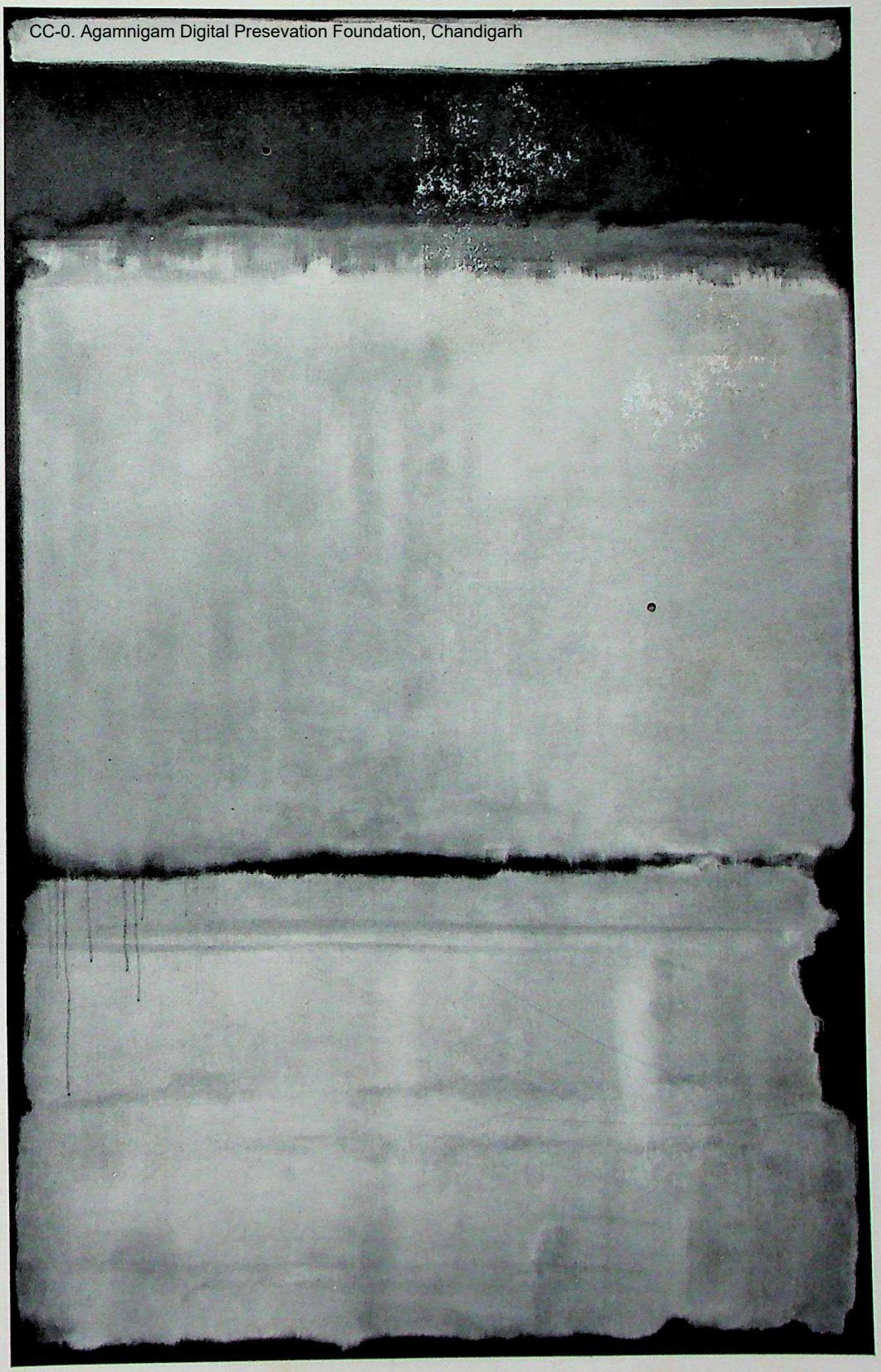
L'evoluzione artistica di Rothko è avvenuta attraverso una costante esclusione di ogni intrico formale. Già nei primi quadri espressionisti, e nelle immagini surrealiste che li seguirono, nelle fantasie di cefalopodi e flora marina, nelle gouaches *monocolori, la sua arte abbandonava, ad ogni nuova tappa, qualche elemento visivo per acquistarne uno spirituale. Poco prima del '50 le forme marine cominciarono a perdere contorno e, su tele orizzontali, apparvero macchie di colore appena evocanti una vita subacquea. Poi le macchie si fecero più grandi, più contigue in valore tonale, più luminose nel colore e, perdendo il loro aspetto biomorfico, presero a disporsi in formazioni nebulose, solenni e rettangolari. Le tele, pur conservando la loro anima orizzontale, divennero verticali, mentre le formazioni continuavano ad aumentare in grandezza invadendo l'una il territorio dell'altra e i contorni, nel processo d'incontro e di sovrapposizione, scomparivano del tutto. Finalmente, nelle opere più recenti, le forme sono diventate, si direbbe quasi, più grandi della tela — come se i loro confini ideali fossero al di fuori e al di là di essa. Quello che è rimasto è semplicemente il processo di espansione.*

Da « Kline and Rothko: Two Americans in Action » di Elaine de Kooning, *in Art News Annual,* 1958.

Come avanza nel tempo fra un punto e l'altro, l'opera del pittore progredisce verso la chiarezza, verso l'eliminazione cioè di ogni ostacolo fra l'idea e l'osservatore. Fra questi ostacoli cito, ad esempio, la memoria, la storia, la geometria — paludose generalizzazioni da cui si posson trarre parodie di idee, cioè fantasmi, ma mai idee vere e proprie. Raggiungere la chiarezza vuol dire, inevitabilmente, esser compresi.

The Tiger's Eye, December 1947; also quoted in exhibition catalog, *15 Americans,* The Museum of Modern Art, New York, 1952.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Mark Rothko: *Numero 10.* 1950. Olio su tela, cm. 229,6 × 145,1. Collezione Museum of Modern Art, New York (Dono di Philip C. Johnson)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Mark Rothko:
Nocciola e Nero su Rosso.
1957. Olio su tela,
cm. 176,2 × 135,5.
Collezione Sig. e Sig.ra I. Donald
Grossman, New York ▶

Mark Rothko:
Il Nero e il Bianco. 1956.
Olio su tela, cm. 238,8 × 136,5.
Collezione Dott. e Sig.ra Frank
Stanton, New York

Punjab Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

THEODOROS STAMOS

Considering that so much has been and will be written on art, in the last analysis, painting at its best consists of truth to one's paint, to one's self and one's time, and most of all to one's God and one's dream.

Statement by the artist for the present exhibition, 1958.

Nonostante tutto quello che si è scritto sull'arte, la pittura, in ultima analisi, consiste, nella sua forma migliore, nella fedeltà al mezzo pittorico, a se stessi, alla propria epoca; ma soprattutto essa è un fatto di fede nel proprio Dio e nel proprio ideale.

Parole dell'artista in occasione della presente mostra.

Theodoros Stamos: *Giuochi di Sole, Numero 2*. 1958. Olio su tela, cm. 180 × 155. Collezione André Emmerich Gallery, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CLYFFORD STILL

From the most ancient times the artist has been expected to perpetuate the values of his contemporaries. The record is mainly one of frustration, sadism, superstition, and the will to power. What greatness of life crept into the story came from sources not yet fully understood, and the temples of art which burden the landscape of nearly every city are a tribute to the attempt to seize this elusive quality and stamp it out...

We are now committed to an unqualified act, not illustrating outworn myths or contemporary alibis. One must accept total responsibility for what he executes. And the measure of his greatness will be in the depth of his insight and his courage in realizing his own vision.

Demands for communication are both presumptuous and irrelevant. The observer usually will see what his fears and hopes and learning teach him to see. But if he can escape these demands that hold up a mirror to himself, then perhaps some of the implications of the work may be felt.

From a letter by the artist dated February 5, 1952 quoted in exhibition catalog, *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Fin dai tempi più antichi il compito dell'artista è stato quello di perpetuare i valori della sua epoca; ma è, questa, una cronaca di delusioni, sadismo, superstizioni e smania di potere. Quel tanto di grandezza che vi è penetrato, quasi di nascosto, ha origini non ancora del tutto comprese, e i templi dell'arte che ingombrano il paesaggio di quasi ogni città non sono che un tributo al tentativo di afferrare questa qualità effimera e di distruggerla...

Siamo impegnati ormai ad un gesto assoluto, che non illustra miti del passato o alibi del presente. Qualunque cosa si eseguisca, bisogna accettarne la responsabilità totale; la misura della propria grandezza dovrà trovarsi, soltanto, nella profondità dell'intuizione e nell'audacia a realizzare la propria visione interiore.

Ogni esigenza di « comunicazione » è presuntuosa e non è significativa. L'osservatore, di solito, vede quel che i suoi timori, le sue speranze ed esperienze gli hanno insegnato a vedere. Ma, liberandosi di queste esigenze che gli fanno vedere, come in uno specchio, soltanto un'immagine di se stesso, egli riuscirà a percepire qualcosa del vero significato dell'opera d'arte.

Da una lettera inedita dell'artista, in data 5 febbraio 1952, citata nel catalogo della mostra, *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Clyfford Still: *Numero 3*. 1951. Olio su tela, cm. 118,8 × 96,3. Collezione Sig.ra Betty Parsons, New York

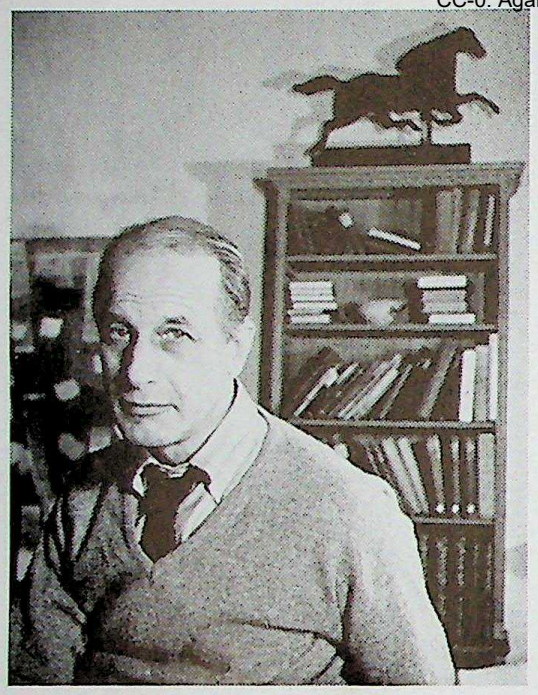
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Clyfford Still: *Numero 2*. 1949. Olio su tela, cm. 233 × 174,9. Collezione Sig. e Sig.ra Ben Heller, New York ▶

Clyfford Still: *Pittura*. 1951. Olio su tela, cm. 238,8 × 208,3. Collezione Museum of Modern Art, New York (Fondo acquisti Blanchette Rockefeller)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



BRADLEY WALKER TOMLIN

Formulation of belief has a way of losing its brightness and of fencing one in. The artist having found, and publicly declared, what seem to be the answers, will then in all likelihood swear to protect them, as if upon oath, since stated beliefs, like certificates in the anterooms of practitioners imply the authority to pursue a predictable course of action. Doubts, however, creep in. One peers at the old diplomas more closely, speculating vaguely as to the guarantee in time the authoritative body might have had the temerity to fix upon...

Moved deeply by a painting, the spectator may say, the artist has convinced me. This is really painting, it is the way it should be done. One can believe in paintings, as one can believe in miracles, for paintings, like miracles, possess an inner logic which is inescapable. But this again is to believe after the fact, which is merely to believe in the concrete.

What does the artist himself believe in having produced his miracle? Does he feel that he is now in the clear, that in the future the canvases will be solved without pain. His intentions presumably are clear and it is possible to believe in the reality of intentions, good or bad. Can one be sure however that in different situations, intentions can be identical. Does the artist find that the seemingly effortless structure, which he has evolved with total clarity, tends on repetition to escape him. That in spite of the production of masterpieces, art itself remains infinitely mysterious and that the work in progress is merely a kind of hall rack on which he has hung various nicely woven articles of clothing: jackets shabbily elegant, old hats battered to his image. Confronted by the cast of his own mind he says, it is at least mine. Yet the jacket he has slipped into binds slightly under the armpits. Umbrellas and old walking sticks clatter to the floor.

Unpublished statement, presumably written in 1950 for *Modern Artists in America*, Vol. II, (Robert Motherwell, editor).

Bradley Walker Tomlin, like his paintings, possessed a tensile—and at times precarious—balance that covered an anguished sense of alternatives. His tone, muted, graded, could change to caprice.

Wearied by the already experienced and the flaccid, yet bound by a gift of proportion, his spontaneity was earned. The reworked and scored painting surface gradually exposed vein and nerve, and this was the cost. The stroke, which tends to leap, is neverthe less held on the plane—like the seal on a letter. Since his temperament insisted on the impossible pleasure of controlling and being free at the same moment, his plasticity and its demands are quickening.

Tomlin's passion did not distort the surface: an innate feeling for amounts prevented him from becoming an « expressionist. » Often wry, he never lost his fineness of edge. In the more « intimate » or « written » paintings thought became the hand, releasing lean rhythms that did not forget the resistance of an earlier cubist space. By choice denying himself certain luxuries of color, he would use, perhaps, a drab olive, a mustard, an old white.

An heraldic elegy is his form, and this elegance is as nimble as it is grave.

Note on the artist by Philip Guston in exhibition catalog, *Bradley Walker Tomlin*, Whitney Museum of American Art, New York, 1957.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Qualsiasi dichiarazione di fede, una volta formulata, tende a perdere freschezza, ed imprigiona. L'artista che ha scoperto e dichiarato pubblicamente quelle che in quel momento gli sembrano le giuste risposte, finirà, è probabile, con l'impegnarsi a proteggerle, quasi come sotto giuramento, perchè le teorie enunciate una volta gli vengono ripresentate per tutta la vita, come i diplomi nell'anticamera di un dottore. Uno si mette a guardarli da vicino, quei vecchi diplomi, e medita sulla temerità di quella autorevole commissione d'esami che ha voluto così stabilire una garanzia per il futuro...

Profondamente commosso da un certo quadro, lo spettatore dirà: « Questo pittore mi convince. Questa è vera pittura. Così bisogna dipingere ». Si può credere alla pittura, come si crede nei miracoli, perchè, come i miracoli, la pittura possiede una logica da cui non si sfugge. Anche questo, tuttavia, è credere nel fatto compiuto, il che è semplicemente credere al concreto.

Ma a cosa crede l'artista che ha prodotto questo miracolo? Gli sembra forse di avere la coscienza a posto, e che in avvenire le tele gli riusciranno senza sofferenze? Le sue intenzioni saranno chiare — e si può anche credere alla realtà delle intenzioni, buone o cattive che siano. Ma si può esser certi che, in situazioni diverse, le intenzioni rimangano le stesse? Non si accorge egli forse che quella struttura, che sembrava essersi formata apparentemente senza sforzo, e da lui fissata con totale chiarezza, tende, quando troppo ripetuta, a sfuggirgli? Non si accorge forse che, malgrado tanti capolavori, l'arte stessa rimane infinitamente misteriosa e il lavoro in corso altro non è che un attaccapanni su cui l'artista ha appeso, via via, vari indumenti — giacchette eleganti, di ottima stoffa, ma un po' malandate, vecchi cappelli deformati a sua immagine e somiglianza. Di fronte a questa impronta della sua mente, egli si consola dicendo: « Almeno è mio ». Ma la giacca che si è infilata è un po' stretta di spalle, e i vecchi ombrelli e bastoni rotolano a terra.

Parole inedite dell'artista, scritte probabilmente nel 1950 per *Modern Artists in America*, vol. II (a cura di Robert Motherwell).

Bradley Tomlin come i suoi quadri, possedeva un equilibrio teso, a volte precario, che nascondeva un senso angoscioso delle possibili alternative. Il suo timbro, smorzato e modulato, poteva cambiare a capriccio.

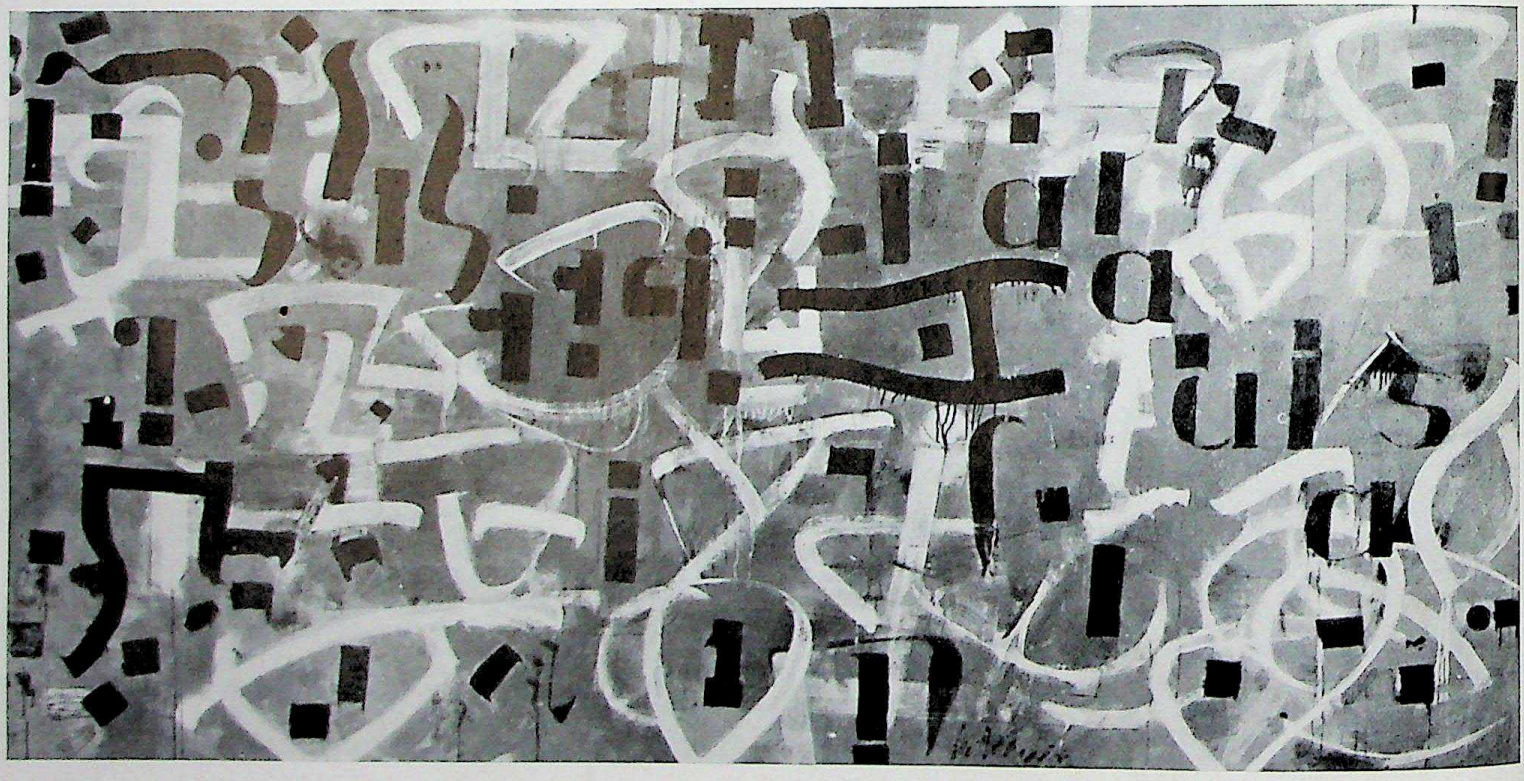
La sua spontaneità, esasperata com'era da esperienze già scontate e ormai flaccide, eppure legata a un senso innato della proporzione, era sempre una faticosa conquista. La superficie pittorica, lavorata e solcata ripetutamente, metteva allo scoperto ogni vena, ogni nervo: era questo il prezzo che doveva pagare. La pennellata, pur tendendo a procedere a sbalzi, era trattenuta su un piano — come il sigillo su una busta. E le sue esigenze di plasticità si intensificavano, alimentate da un temperamento che insisteva a volere l'impossibile gioia della libertà e insieme del controllo assoluto.

La passione, in Tomlin, non deformava la superficie pittorica: un senso istintivo di misura lo trattenne dal diventare un « espressionista ». Spesso contorto, pure il suo tratto rimaneva sempre affilato; e, nei quadri più « intimi » o « scritti », il pensiero si faceva mano, esprimendo un ritmo asciutto che ricordava ancora la resistenza di un'antica spazialità cubista. Negandosi volontariamente certe ricchezze di colore, soleva adoperare, magari, un verde oliva, un giallo mostarda, un bianco vecchio.

La sua forma è un'elegia araldica, nella cui eleganza vi è grazia, ad un tempo, e gravità.

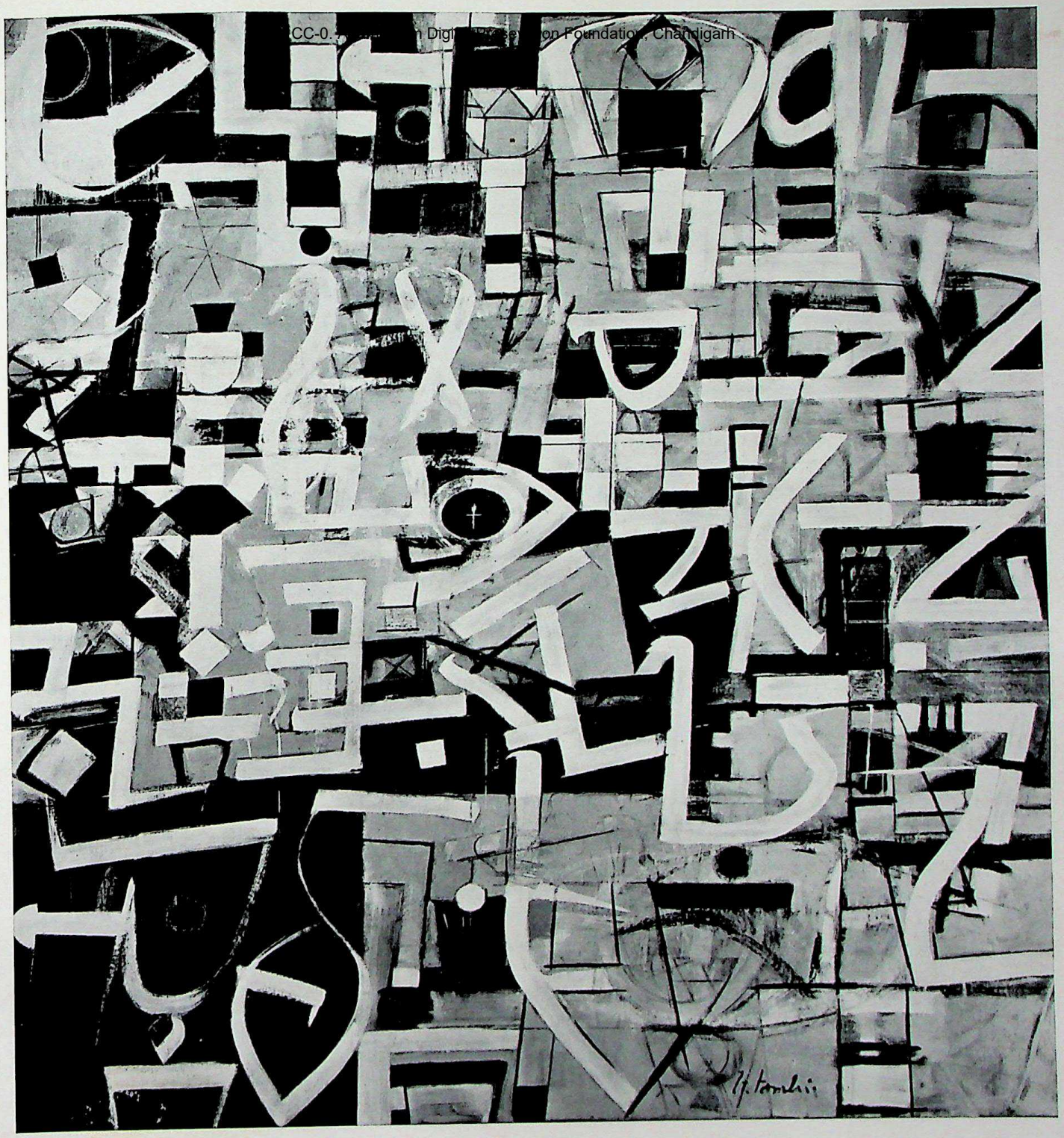
Nota sull'artista scritta da Philip Guston per il catalogo della mostra *Bradley Walker Tomlin*, Whitney Museum of American Art, New York, 1957.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



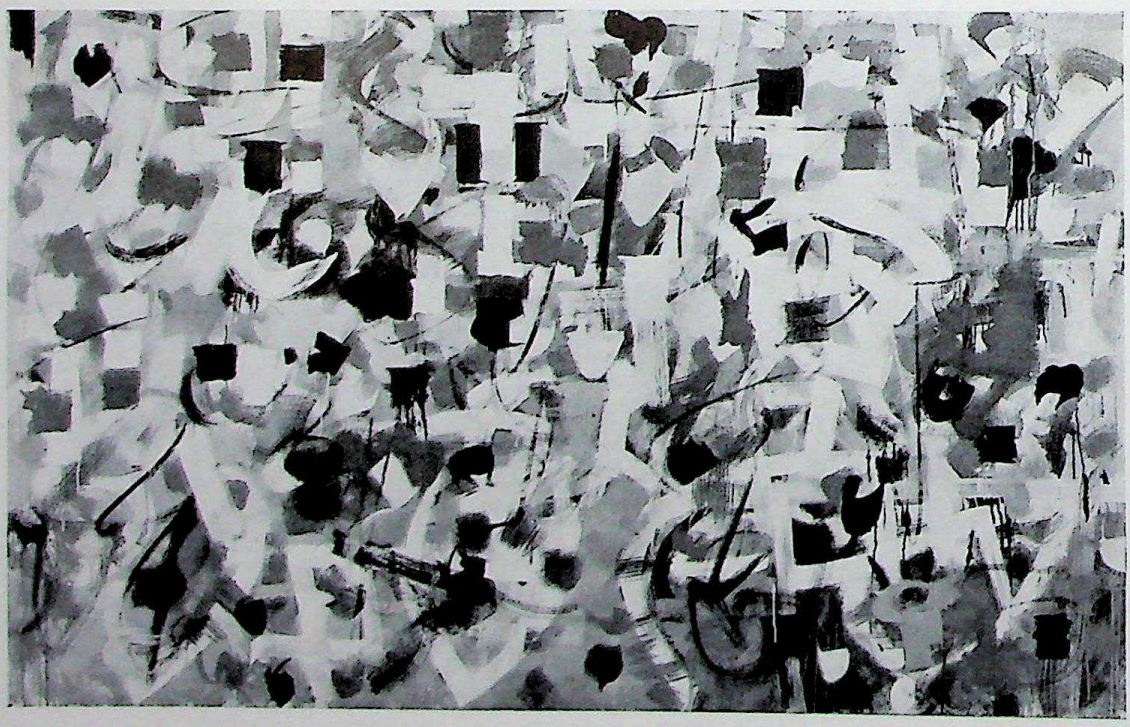
Bradley Walker Tomlin: *Numero 9; Inneggiando a Gertrude Stein*. 1959. Olio su tela, cm. 124,5 × 259,8. Collezione Museum of Modern Art, New York (Dono della Sig.ra John D. Rockefeller III)

CC-0. Panjab Digital Library Preservation Foundation, Chandigarh



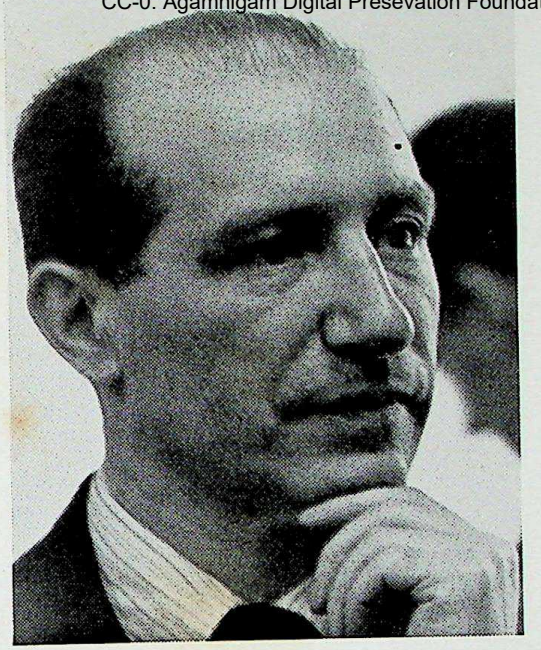
Bradley Walker Tomlin: *Numero 20*. 1949. Olio e carboncino su tela, cm. 218,4 × 203,8. Collezione Museum of Modern Art, New York (Dono Philip C. Johnson)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



Bradley Walker Tomlin: *Numero 15*. 1953. Olio su tela, cm. 116,8 × 193. Collezione Sig. e Sig.ra Ben Heller, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



JACK TWORKOV

My hope is to confront the picture without a ready technique or a prepared attitude—a condition which is nevertheless never completely attainable; to have no program and, necessarily then, no preconceived style. To paint no Tworkovs. It does not mean I can face the canvas with an empty head and an empty heart. In such an event I go to sleep. Does one not need to put limits around oneself to keep from being overwhelmed by the stream of art? The fashioned person is already limited enough—the hope is to be fashioned by the work. The task of the painting is to discover and squeeze out, from all the forces streaming thru it, all that is not necessary. Such impurities as remain are finally present to lend coherence to the process.

I am against the negativism which intellectuals foster that every advance, even where that is not simply an illusion, takes place in an atmosphere of quarrel with the past, and dissidence from the present. But I abhor the adulators, the masochistic art-victims on their knees to « great masters ». Their chief passion is to put everything in chains.

I offer to thoughtful artists this quotation: « The man who reduces [the] *encounter* between the cosmos of history and its eternally new chaos, between Zeus and Dionysos, to the formula of the 'antagonism between fathers and sons', has never beheld it in his spirit. Zeus the Father does not stand for a generation but for a world, for the Olympic, the formed world; the world of history faces a particular generation, which is the world of nature renewed again and again, *always without history.* » *

* From Martin Buber - *Between Man and Man* (London, The Macmillan Company, 1947). The italics are mine. J. T.

From a statement by the artist for catalog of an exhibition of his paintings, Stable Gallery, New York, 1957.

La mia speranza è di riuscire ad affrontare la pittura senza una tecnica bell'e pronta e senza un atteggiamento prestabilito — condizione, questa, tuttavia, quasi mai completamente raggiungibile. Non avere programma, nè, di conseguenza nessuno stile preconcetto; non dipingere, insomma, dei Tworkov. Questo non vuol dire che posso pormi di fronte alla tela con la testa vuota e il cuore altrettanto vuoto. Quando questo mi succede, me ne vado a dormire. Ma non bisogna forse erigere barriere intorno a sè per non essere travolti dalla corrente dell'arte? La persona plasmata da questa corrente è già fin troppo limitata — non resta che sperare, allora, di essere plasmati dal proprio lavoro. Compito della pittura è scoprire ed estrarre, dalle forze che la traversano, tutto quello che vi è di superfluo; le impurità che vi rimangono servono, alla fine, a render coerente il procedimento.

Sono contrario al negativismo degli intellettuali per cui ogni forma di progresso, anche quando non è un'illusione, deve aver luogo in un'atmosfera di rivolta contro il passato e di dissidio con il presente. Ma detesto anche gli adulatori, quei masochisti che si fanno vittime dell'arte e si mettono in ginocchio davanti ai « grandi maestri ». Non hanno che una passione: mettere tutto in catene.

Agli artisti che amano meditare offro questa citazione: « L'uomo che riduce l'incontro *fra il cosmo della storia e il caos eternamente*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Jack Tworkov: *Culla Azzurra*. 1956. Olio su tela, cm. 183 × 162,5. ▶
Collezione Sig. e Sig.ra Donald M. Blinken, New York

Jack Tworkov: *Culla*. 1956. Olio su tela, cm. 183,5 × 163,2. Collezione Sig. e Sig.ra William Calfee, Washington, D.C.

nuovo, l'incontro insomma fra Zeus e Dioniso, alla formula dell'antagonismo fra padri e figli, non ha mai veramente contemplato questo incontro con gli occhi dello spirito. Zeus Padre non rappresenta una generazione, ma un mondo, il mondo dell'Olimpo, il mondo costituito. Il mondo storico si trova di fronte a ciascuna nuova generazione — cioè il mondo della natura che è in continuo rinnovamento, e sempre al di fuori della storia ».

Da Martin Buber, Between Man and Man. *Le sottolineature sono mie. J. T.*

Parole dell'artista per il catalogo di una personale alla Stable Gallery, New York, 1957.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Jack Tworkov: *Trasversale*. 1957-58. Olio su tela cm. 183 × 193. Collezione Sig. e Sig.ra Ben Heller, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Biografie degli artisti

Elenco delle opere esposte

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

I dati contenuti nelle note biografiche dei vari pittori sono stati raccolti dalle fonti più attendibili e, per quanto possibile, controllati direttamente con ciascun artista. Per ogni pittore sono state elencate tutte le mostre personali. La sezione « *Esposizioni Collettive negli Stati Uniti* » elenca le mostre più importanti cui l'artista ha partecipato con due o più opere. La sezione « *Esposizioni Collettive fuori degli Stati Uniti* » elenca *tutte* le esposizioni all'estero cui l'artista ha preso parte anche con una sola opera.
Nelle note biografiche si fa riferimento spesso al « WPA Federal Art Project ». Il « WPA Federal Art Project » faceva parte di quel programma nazionale di lavori pubblici, detto « Works Progress Administration », che il governo americano lanciò nel 1935 per combattere la disoccupazione causata dalla crisi economica del '30.
Le dimensioni qui indicate prescindono dalla cornice; l'altezza precede la larghezza. Le opere sono elencate in ordine cronologico. Le date comprese fra parentesi non figurano sulle opere.

William Baziotes

Biografia: Nato nel 1912 a Pittsburg e cresciuto a Reading, Pennsylvania. Si trasferisce a New York nel 1933 e studia, fino al 1936, alla National Academy of Design. Dal 1936 al 1941, sempre a New York, lavora per il WPA Federal Art Project, prima come insegnante, e dopo il 1938 eseguendo tele. Nel 1948, con Motherwell, Newman e Rothko, fonda sull'East 8th Street a New York la scuola chiamata « Subjects of the Artist » che con l'andar degli anni divenne il Circolo (The Club), dove molti artisti di avanguardia si riuniscono ogni venerdì. Insegna dal 1949 al 1952 alla Brooklyn Museum Art School e nello stesso tempo alla New York University, e dal 1950 al 1952 al People's Art Center del Museum of Modern Art, New York. Dal 1952 insegna a Hunter College, a New York. Abita a New York.

Mostre personali: Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1944; Galérie Maeght, Parigi, 1947; Kootz Gallery, New York, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1958.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: 15 Americans, The Museum of Modern Art, Ney York, 1952; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York (mostra presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *Kootz Gallery Group*, Galérie Maeght, Parigi, 1947; *American Vanguard Art for Paris*, Galérie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, II Bienal di San Paolo, 1953; Sezione degli Stati Uniti, Decimo Congresso Interamericano, Caracas, 1954; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56.

1. *Nano* 1947
Olio su tela - cm. 106,7 × 91,7
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Fondo acquisti A. Conger Goodyear)

2. *Paesaggio Primordiale* 1953
Olio su tela - cm. 152,4 × 182,9
Prestato dal Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania
(Samuel S. Fleisher Art Memorial)

3. *Pompei* 1955
Olio su tela - cm. 152,4 × 121,9
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Fondo acquisti Sig.ra Louise Smith)

4. *Paesaggio Rosso* 1957
Olio su tela - cm. 183,5 × 153
Prestato dal Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota
(Fondi acquisti Bigelow)

5. *Tromba d'aria* 1957
Olio su tela - cm. 152,4 × 183,5
Prestato da Tom Slick, San Antonio, Texas

James Brooks

Biografia: Nato nel 1906 a St. Louis, Missouri, e cresciuto nel West. Dal 1916 al 1926 abita a Dallas nel Texas, e vi frequenta la Southern Methodist University dal 1923 al 1925. Si trasferisce a New York nel 1926 e, dal 1927 al 1930, studia alla Art Students League, con Kimon Nicolaides e Boardman Robinson. Dal 1938 al 1942 lavora, sempre a New York, per il WPA Federal Art Project, dipingendo affreschi per la Queensborough Public Library, Woodside Branch (1938), e per l'International Overseas Air Terminal, all'aeroporto di La Guardia (1942). Dal 1942 al 1945 fa il servizio militare, nell'esercito americano, e vien mandato in Egitto ed in Asia Minore. Nel 1952 riceve il quinto premio alla Pittsburgh International Exhibition of Painting al Carnegie Institute di Pittsburgh, Pennsylvania. Dal 1946 al 1948 insegna alla Columbia University a New York; nel 1955-56 è critico di pittura alla Yale University; dal 1948 insegna al Pratt Institute di Brooklyn. Abita a New York ed a Springs, Long Island, N.Y.

Mostre personali: Peridot Gallery, New York, mostre annuali dal 1950 al 1953; Miller-Pollard Gallery, Seattle, 1952; Area Arts, San Francisco, 1953; Grace Borgenicht Gallery, New York, 1954; Stable Gallery, New York, 1957.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York (mostra presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56; *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *American Vanguard Art for Paris*, Galérie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); *Recent American Watercolors*, Francia (5 città), 1956-57; Sezione degli Stati Uniti, IV Bienal di San Paolo, 1957.

6. *R.* 1953
Olio su tela - cm. 209,6 × 223,5
Prestato dalla Stable Gallery, New York, New York

7. *Titubanza* 1954
Olio su tela - cm. 154,9 × 146,1
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono della Sig.ra Bliss Parkinson)

8. *Jackson* 1956
Olio su tela - cm. 169,6 × 177,2
Prestato da Nelson A. Rockefeller, New York, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

9. *Karrig* 1956
Olio su tela - cm. 201 × 186,8
Prestato dalla Stable Gallery, New York, New York

10. *Bixby* 1958
Olio su tela - cm. 129,6 × 167,6
Prestato dalla Stable Gallery, New York, New York

Sam Francis

Biografia: Nato a San Mateo, California, nel 1923. Dal 1941 al 1943 frequenta la University of California, a Berkeley, dove poi consegue il diploma di Bachelor of Arts nel 1949, e quello di Master of Arts, nel 1950. Dal 1943 al 1945 è aviatore nell'esercito americano. Incomincia a dipingere a San Francisco nel 1945. Si trasferisce a Parigi nel 1950. Fra il 1956 e il 1958 dipinge degli affreschi per la Kunsthalle di Basilea. Nel 1957 fa un viaggio in Giappone, ove dipinge un affresco per la scuola di decorazione floreale Sofu a Tokio. Abita a Parigi.

Mostre personali: Galérie Nina Dausset, Parigi, 1952; Galérie Rive Droite, Parigi, 1955, 1956; Martha Jackson Gallery, New York, 1956, 1957; Gimpel Fils, Londra, 1957; Kornfeld e Klipstein, Berna, 1957; Galleria del Magazzino Toyoko, Tokyo, 1957; Osaka, 1957.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Salon de Mai, 1950; Galérie Nina Dausset, Parigi, 1951; *Signifiants de l'Informel*, Studio Paul Facchetti Parigi (organizzata da Michel Tapié), 1952; *Un Art Autre*, Studio Paul Facchetti, Parigi (organizzata da Michel Tapié), 1953; *Opposing Forces*, Institute of Contemporary Art, Londra, 1953; Galérie Rive Droite, Parigi, 1954; Galleria Spazio, Roma, 1954, 1955; *Tendances Actuelles*, Kunsthalle, Berna, 1955; Galleria Samlaren, Stoccolma, 1955; Sezione degli Stati Uniti, 4th International Art Exhibition, Giappone (9 città), 1957 (ove riceve uno dei cinque premi conferiti ad artisti non giapponesi); *Exploration of Paint*, Arthur Tooth and Sons, Ltd., Londra, 1957; *New Trends in Painting*, Arts Council Gallery, Londra, 1957.

11. *Gran Rosso* 1953
Olio su tela - cm. 302,2 × 193
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono del Sig. e della Sig.ra David Rockefeller)

12. *Nero in Rosso* 1953
Olio su tela - cm. 195,6 × 130,2
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Fondo acquisti Blanchette Rockefeller)

13. *Blu e Nero* 1954
Olio su tela - cm. 195,6 × 130,8
Prestato da E. J. Power, Londra, Inghilterra

14. *Arcueil* 1956
Prestato dalla Martha Jackson Gallery, New York, New York

Arshile Gorky

Biografia: Nato a Bayotz Dzore, nell'Armenia turca, nel 1905. Durante la prima guerra mondiale emigra in Transcaucasia e, dal 1916 al 1918, studia al Politecnico di Tiflis. Giunge negli Stati Uniti nel 1920 e si stabilisce dapprima a Watertown, Massachusetts, e poi a Providence, dove frequenta i corsi serali della Rhode Island School of Design. Nel 1923, a Boston, si iscrive alla New School of Design, e l'anno successivo vi dirige un corso di anatomia descrittiva. Si trasferisce a New York nel 1925', e frequenta per breve tempo la National Academy of Design. Dal 1926 al 1931 insegna alla New York School of Design, poi chiamata Grand Central School of Art. Dal 1936 al 1938 lavora per il WPA Federal Art Project, dipingendo affreschi (ora distrutti) per l'aeroporto di Newark nel New Jersey. Nel 1939 eseguisce un affresco nel Palazzo dell'Aviazione alla Fiera Mondiale di New York. Nel 1952 dà un corso di camuffamento alla Grand Central School of Art, a New York. A cominciare dal 1943 passa parte dell'anno in Virginia e nel Connecticut. Muore, suicida, nel 1948.

Mostre personali: Guild Art Gallery, New York, 1932, 1935 (disegni), 1936; Mellon Galleries, Philadelphia, 1934; Boyer Art Galleries, Philadelphia, 1935 (disegni); Boyer Gallery, New York, 1938; San Francisco Museum of Art, 1941; Julien Levy Gallery, New York, 1945, 1946, 1947 (disegni), 1948; Kootz Gallery, New York, 1947, 1950, 1951 (disegni). Mostra commemorativa, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a Minneapolis e a San Francisco), 1951. Art Museum, Princeton University, 1952; Paul Kantor Gallery, Los Angeles, 1952; Sidney Janis Gallery, New York, 1953, 1955 (disegni), 1957.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *An Exhibition of Work by 46 Painters and Sculptors under 25 years of Age*, The Museum of Modern Art, New York, 1930; *Abstract Painting in America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1935; *14 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1946.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *La Pintura Contemporánea Norteamericana*, New York, L'Avana, Città del Messico, Caracas, Bogotà, Quito, Lima, Santiago, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, 1941; *Le Surréalisme en 1947, Exposition Internationale du Surréalisme presentée par André Breton et Marcel Duchamp*, Galérie Maeght, Parigi, 1947; Padiglione degli Stati Uniti, XXIV Biennale Venezia, 1948; Padiglione degli Stati Uniti, XXV Biennale Venezia, 1950; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, 2nd International Contemporary Art Exhibition, India (5 città), 1953; *12 Modern American Painters and Sculptors*, Parigi, Zurigo, Düsseldorf, Stoccolma, Helsinki e Oslo, 1953-54; Sezione degli Stati Uniti, Decimo Congresso Interamericano, Caracas, 1954; *Modern Art in the United States: Selection from the Collections of the Museum of Modern Art*, New York, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957.

15. *Diario di un seduttore* 1945
Olio su tela - cm. 127 × 157,5
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra William A. M. Burden, New York, New York

16. *I Calendari* 1946-47
Olio su tela - cm. 126,4 × 152,4
Prestato da Nelson A. Rockefeller, New York, New York

17. *Agonia* 1947
Olio su tela - cm. 101,6 × 128,3
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Fondo acquisti A. Conger Goodyear)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

18. *Pittura in verde scuro* c. 1947
Olio su tela - cm. 111,4 × 141,9
Prestato dalla Sig.ra H. Gates Lloyd, Haverford, Pennsylvania

19. *Il Limite* 1947
Olio su carta su tela di canapa - cm. 128,9 × 158,8
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York

20. *Dolce Notte* 1947
Olio su tela - cm. 96,5 × 127
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra John Stephan, Greenwich, Connecticut

Adolph Gottlieb

Biografia: Nato a New York nel 1903. Studia con John Sloan e Robert Henri alla Art Students League nel 1920 e nel 1923. Dal 1921 al 1922 lavora da solo a Parigi, Berlino e Monaco. Nel 1925 a New York, fonda, con Rothko, il gruppo dei « Dieci ». Si trasferisce in Arizona nel 1937. Nel 1939 dipinge un affresco per l'ufficio postale di Yerington, Nevada, su commissione del Dipartimento del Tesoro, Sezione Belle Arti. Ritorna a New York nello stesso anno. Disegna il velo del Tabernacolo nella sinagoga della Congregazione B'nai Israel a Millburn, New Jersey (1951) e quello nel tempio Beth El, a Springfield, Massachusetts (1953). Vetrata di facciata e affresco per il Park Avenue Synagogue Community Center, New York, 1955. Dal 1955 insegna al Pratt Institute di Brooklyn. Abita a New York.

Mostre personali: Dudensing Gallery, New York, 1930; Uptown Gallery, New York, 1935; Theodore A. Kohn Gallery, New York, 1934; Artists' Gallery, New York, 1940, 1943; Wakefield Gallery, New York, 1944; 67 Gallery (Howard Putzel), Gallery, New York, 1945; Nierendorf Gallery, New York, 1945; Kootz Gallery, New York, 1947, e annualmente dal 1950 al 1954; Jacques Seligman Gallery, New York, 1949; Area Arts, San Francisco, 1958; Bennington College, Bennington, Vermont, 1954; Williams College, Williamstown, Massachusetts, 1954; Martha Jackson Gallery, New York, 1957; Jewosh Museum, New York, 1957; André Emmerich Gallery, New York, 1958.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Kootz Gallery Group, Galerie Maeght, Parigi, 1942; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Parigi, 1952 (precedentemente presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52; Sezione degli Stati Uniti, 1st International Art Exhibition, Giappone (8 città), 1955; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957; *75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Londra, L'Aja, Helsinki, Roma, Colonia, Parigi, 1957-58.

21. *Torneo* 1951
Olio su tela - cm. 153 × 178,4
Prestato dall'autore, New York, New York

22. *Nero, Azzurro, Rosso* 1956
Olio su tela - cm. 183 × 127
Prestato dall'autore, New York, New York

23. *Rosso di Notte* 1956
Olio su tela - cm. 183 × 243,8
Prestato dall'autore, New York, New York

24. *Corrente Laterale* 1956
Olio su tela - cm. 127 × 152,4
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Clement Greenberg, New York, New York

25. *Scoppio* 1957.
Olio su tela - cm. 243,8 × 101,6
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

Philip Guston

Biografia: Nato a Montreal, Canadà, nel 1913 e cresciuto (dal 1916) a Los Angeles. Autodidatta (eccetto per tre mesi di studio all'Otis Art Institute di Los Angeles). Dal 1934 al 1935 vive al Messico. Nel 1935 si trasferisce a New York. Dal 1935 al 1940 lavora per il WPA Federal Art Project, dipingendo affreschi per il Federal Works Agency Building alla Fiera Mondiale di New York (1939), per il Queensbridge Housing Project (1940), ecc. Eseguisce affreschi, su commissione del Dipartimento del Tesoro, Sezione Belle Arti, per l'ufficio postale di Commerce, Georgia (1938), e per il Social Security Building a Washington, D.C. (1942). Dal 1947, avendo ottenuto una borsa di studio della John Simon Guggenheim Foundation, il Prix de Rome, e una borsa dell'American Academy of Arts and Letters, visita l'Italia, la Spagna e la Francia. Dal 1941 al 1945 insegna alla State University of Iowa, dal 1945 al 1947 alla Washington University a St. Louis, e dal 1950 alla New York University. Abita a New York ed a West Hurley, New York.

Mostre personali: State University of Iowa, 1944; Midtown Galleries, New York, 1945; School o fthe Museum of Fine Arts, Boston, 1947; Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York, 1947; University of Minnesota, Minneapolis, 1950; Peridot Gallery, New York, 1952; Egan Gallery, New York, 1953; Sidney Janis Gallery, New York, 1958.
Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Parigi, 1952 (precedentemente presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; *Recent American Watercolors*, Francia (5 città), 1956-57; Sezione degli Stati Uniti, IV Bienal di San Paolo, 1957.

26. *Pittura* 1954
Olio su tela - cm. 160,7 × 152,7
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono di Philip C. Johnson)

27. *Gioie di un mendicante* 1954-55
Olio su tela - cm. 183,2 × 173,3
Prestato da Boris e Sophie Leavitt, Lana Lobell, Hanover, Pennsylvania

28. *La Stanza* 1954-55
Olio su tela - cm. 183 × 152,4
Prestato dalla Sig.ra Leo Castelli, New York, New York

29. *L'Orologio* 1957
Olio su tela - cm. 193,1 × 163
Prestato dalla Sig.ra Sherman J. Sexton, Chicago, Illinois

30. *Lo Specchio* 1957
Olio su tela - cm. 173,7 × 154,9
Prestato dalla Sig.ra Bliss Parkinson, New York, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Grace Hartigan

Biografia: Nata nel 1922 a Newark e cresciuta a Millburn, nel New Jersey. Abita in California dal 1941 al 1942. Dal 1942, circa, al 1947 disegna macchinario per l'industria di guerra a Bloomfield e Newark nel New Jersey, a New York ed a White Plains, New York. Studia pittura nei corsi serali tenuti da Isaac Lane Muse, a Newark. Si trasferisce a New York verso il 1945; passa un anno (1948-49) al Messico. Abita a New York.

Mostre personali: Tibor de Nagy Gallery, New York, annualmente dal 1951 al 1955, e nel 1957; Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, 1954.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957; Sezione degli Stati Uniti, 4th International Art Exhibition, Giappone (9 città), 1957; Sezione degli Stati Uniti, IV Bienal di San Paolo, 1957.

31. *Bagnanti al fiume* 1953
Olio su tela - cm. 176,2 × 225,5
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono anonimo)

32. *Vita di Città* 1956
Olio su tela - cm. 205,7 × 250,2
Prestato da Nelson A. Rockefeller, New York, New York
Olio su tela - cm. 205,4 × 175,9

33. *Mercato a Essex Street* 1956
Olio su tela - cm. 205,4 × 175,9
Prestato dalla Sig.ra John D. Rockefeller III, New York, New York

34. *" The Creeks ": Interno* 1957
Olio su tela - cm. 229,8 × 243,8
Prestato da Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut

35. *A Orchard Street* 1957
Olio su tela - cm. 179,1 × 203,7
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Patrick B. McGinnis, Boston, Massachusetts

Franz Kline

Biografia: Nato a Wilkes-Barre, Pennsylvania, nel 1910, e cresciuto a Philadelphia. Dal 1931 al 1935 frequenta la School of Fine and Applied Arts della Boston University; e dal 1937 al 1938 la Heatherly's Art School a Londra. Si trasferisce a New York nel 1938. Espone annualmente, dal 1942 al 1945, alla National Academy of Design a New York. Insegna, nell'estate del 1952, a Black Mountain College, North Carolina; nel 1953-54 al Pratt Institute di Brooklyn; nel 1954 alla Philadelphia Museum School of Art. Abita a New York.

Mostre personali: Egan Gallery, New York, 1950, 1951, 1954; Margaret Brown Gallery, Boston, 1952; Institute of Design, Chicago, 1954; Allan Frumkin Gallery, Chicago, 1954; Sidney Janis Gallery, New York, 1956; Galleria « La Tartaruga », Roma, 1958; Galleria del Naviglio, Milano, 1958.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56; *12 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1956.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, Decimo Congresso Interamericano, Caracas, 1954; *Modern Art in the United States; Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Padiglione degli Stati Uniti, XXVIII Biennale di Venezia, 1956; *Recent American Watercolors*, Francia (5 città), 1956-57; *75 Paintings from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York*, Londra, L'Aja, Helsinki, Roma, Colonia, Parigi, 1957-58.

36. *Cardinale* 1950
Olio su tela - cm. 196,8 × 144,5
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra George Poindexter, New York, New York

37. *Il Capo* 1950
Olio su tela - cm. 148,3 × 186,7
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono del Sig. e della Sig.ra David M. Solinger)

38. *Accent Grave* 1955
Olio su tela - cm. 191,1 × 131,5
Prestato dalla Sig.ra John D. Rockefeller III, New York, New York

39. *L'Isolato di Wanamaker* 1955
Olio su tela - cm. 200 × 181
Prestato da Richard Brown Baker, New York, New York.

40. *Garcia* 1957
Olio su tela - cm. 241,3 × 202,2
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York.

Willem de Kooning

Biografia: Nato a Rotterdam, Olanda, nel 1904. Apprendista a 12 anni in una ditta di pittura e decorazioni, e in seguito presso il pittore Bernard Romein. Frequenta corsi serali all'Accademia di Belle Arti di Rotterdam ed è diplomato nel 1924. Si iscrive poi a scuole d'arte a Bruxelles e ad Anversa. Si trasferisce negli Stati Uniti nel 1926; fa l'imbianchino e il decoratore, e su commissione esegue scenari di teatro e lavori pubblicitari. Nel 1935-36 lavora a New York per il WPA Federal Art Project, nelle sezioni di pittura murale e da cavalletto. Dipinge un affresco per la Fiera Mondiale di New York del 1939. Nel 1952-53 insegna alla Yale University. Abita a New York.

Mostre personali: Egan Gallery, New York, 1948; Sidney Janis Gallery, New York, 1953, 1956; School of the Museum of Fine Arts, Boston, 1953; Workshop Art Center, Washington, D.C., 1953.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56.

Esposizioni fuori degli Stati Uniti: Padiglione degli Stati Uniti, XXIV Biennale di Venezia, 1948; Padiglione degli Stati Uniti, XXV Biennale di Venezia, 1950; Sezione degli Stati Uniti, I Bienal di San Paolo, 1951; *American Van-*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

guard Art for Paris, Galerie de France, Parigi, 1952 (precedentemente presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, II Bienal di San Paolo, 1953; Padiglione degli Stati Uniti, XXVII Biennale di Venezia, 1954; Modern Art in the United States: *Selections from the Collection of the Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Padiglione degli Stati Uniti, XXVIII Biennale di Venezia, 1956; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957.

41. *Pittura* 1948
Olio e smalto ripolin su tela - cm. 108,3 × 142,5
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Acquisto)

42. *Donna I* 1950-52
Olio e carboncino su tela - cm. 192,8 × 147,3
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Acquisto)

43. *Donna II* 1952
Olio su tela - cm. 149,9 × 109,3
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono della Sig.ra John D. Rockefeller III)

44. *"Police Gazette"* 1955
Olio su tela - cm. 109,2 × 127,6
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Walter Bareiss, Greenwich, Connecticut

45. *Febbraio* 1957
Olio su tela - cm. 201,3 × 175,3
Prestato dal Dott. e dalla Sig.ra Edgar Berman, Baltimore, Maryland

Robert Motherwell

Biografia: Nato a Aberdeen, nello Stato di Washington, nel 1915. Dal 1918 al 1937 vive a San Francisco. Nel 1937 consegue il diploma di Bachelor of Arts all Stanford University, California. Si trasferisce a New York nel 1939 e vi frequenta (1940-41) la Columbia University. È in Europa nel 1935, poi dal 1937 al 1939, e di nuovo nel 1955. Espone per la prima volta nel 1942 alla Esposizione Surrealista Internazionale organizzata dal Coordinating Council of the French Relief Societies, nella Whitelaw Reid Mansion a New York. Nel 1948, insieme con Baziotes, Newman e Rothko, fonda a New York la scuola « Subjects of the Artists » (East 8th Street), da cui in seguito si svilupperà il « Club », luogo di riunioni settimanali degli artisti d'avaguardia. Co-redattore di *Possibilities*, nel 1947-48. Dal 1944 al 1951, cura la serie *The Documents of Modern Art* e, nel 1952, il primo numero di *Modern Artists in America, New York*, Nel 1951 dipinge un affresco per la sinagoga della Congregazione B'nai Israel, a Millburn, New Jersey. Nel 1954 visita la Germania Occidentale sotto gli auspici del programma di scambi culturali della Repubblica Federale tedesca. Dal 1951 insegna all'Hunter College a New York. Abita a New York.

Mostre personali: Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1944; Kootz Gallery, New York, annualmente dal 1946 al 1953; Arts Club of Chicago, 1946; San Francisco Museum of Art, 1946; Galerie Jeanne Bucher, Parigi, 1946; Oberlin College, Ohio, 1953; Sidney Janis Gallery, New York, 1957.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *14 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1946; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *Kootz Gallery Group*, Galerie Maeght, Parigi, 1947; Sezione degli Stati Uniti, II Bienal di San Paolo, 1951; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, Decimo Congresso Interamericano, Caracas, 1954; Sezione degli Stati Uniti, 3rd International Art Exhibition, Giappone (8 città), 1955; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56.

46. *Personaggio con Giallo Ocra e Bianco* 1947
Olio su tela - cm. 182,9 × 137,2
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono del Sig. e della Sig.ra Samuel M. Kootz)

47. *Pesci con Striscia rossa* 1954
Olio su carta - cm. 108,6 × 105,4
Prestato da John M. Cuddihy, New York, New York

48. *Elegia alla Repubblica Spagnola XXXV* 1954-58
Olio su tela - cm. 203,2 × 254,6
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York

49. *Je t'aime, Numero 3, con pagnotta* 1955
Olio su tela - cm. 183 × 137,2
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Clement Greenberg, New York

50. *Jour la Maison, Nuit la Rue* 1957
Olio su tela - cm. 177,8 × 228,6
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York

Barnett Newman

Biografia: Nato a New York, nel 1905. Consegue il diploma di Bachelor of Arts al City College of New York, nel 1927; poi fa studi superiori alla Cornell University a Ithaca, New York. Dal 1922 al 1926 studia, a New York, all'Art Students League, con Duncan Smith, John Sloan e William von Schlegel. Nel 1948, sempre a New York, con Baziotes, Motherwell e Rothko, fonda la scuola « Subjects of the Artist » (East 8th Street), da cui in seguito si svilupperà il « Club », luogo di riunioni settimanali degli artisti di avanguardia. Abita a Brooklyn.

Mostre personali: Betty Parsons Gallery, New York, 1950, 1951; Bennington College, Bennington, Vermont, 1958.

51. *Abramo* 1949
Olio su tela - cm. 213,4 × 90,2
Prestato da Philip C. Johnson, New Canaan, Connecticut

52. *Concord* 1949
Olio su tela - cm. 228,6 × 137,2
Prestato dalla Sig.ra Betty Parsons, New York, New York

53. *Luce all'orizzonte* 1949
Olio su tela - cm. 77,5 × 184,2
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Thomas Sills, New York, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

54. *Adamo* 1951-52
Olio su tela - cm. 243 × 202,4
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

Jackson Pollock

Biografia: Nato nel 1912 a Cody, Wyoming, e cresciuto in Arizona e in California. Comincia a studiare pittura alla Manual Arts High School di Los Angeles, che frequenta dal 1925 al 1929. Si trasferisce a New York nel 1929, e studia con Thomas Benton, alla Art Students League, fino al 1931. Ritorna brevemente nel West nel 1930, 1931, 1932 e nel 1934. Dal 1938 al 1942 lavora a New York per il WPA Federal Art Project. Abita a Springs, Long Island, New York, dal 1946 fino alla morte, avvenuta nel 1956.

Mostre personali: Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1943 e poi, ogni anno, dal 1945 al 1947; Arts Club of Chicago, 1945, 1951; San Francisco Museum of Art, 1945; Betty Parsons Gallery, New York, ogni anno dal 1948 al 1951 (due mostre nel 1949); Museo Correr, Venezia, e Galleria d'Arte del Naviglio, Milano (entrambe organizzate da Peggy Guggenheim), 1950; Studio Paul Facchetti, Parigi (organizzata da Michel Tapié), 1952; Bennington College, Vermont, 1952; Williams College, Williamstown, Massachusetts, 1952; Kunsthaus, Zurigo, 1953; Sidney Janis Gallery, New York, 1952, 1954-55, 1957 (disegni); The Museum of Modern Art, New York, 1956; Sezione degli Stati Uniti, IV Bienal di San Paolo, 1957.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1958.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: *La Collezione Peggy Guggenheim*, XXIV Biennale e Museo Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, 1948 (presentata in seguito a Firenze e Milano, nel 1949, e ad Amsterdam, Bruxelles e Zurigo nel 1951); Padiglione degli Stati Uniti, XXV Biennale, Venezia, 1950; Sezione degli Stati Uniti, I Bienal di San Paolo, 1951; Sezione degli Stati Uniti, 1st International Art Exhibition, Giappone (5 città), 1952; Sezione degli Stati Uniti, 2nd International Contemporary Art Exhibition, India (5 città), 1953; *American Vanguard Art for Paris*, Galerie de France, Parigi (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); *12 Modern American Painters and Sculptors*, Parigi, Zurigo, Düsseldorf, Stoccolma, Helsinki e Oslo, 1953-54; *Tendances Actuelles*, Kunsthalle, Berna, 1955; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Padiglione degli Stati Uniti, XXVIII Biennale di Venezia, 1956; *75 Painting from the Solomon R. Guggenheim Museum, New York*, Londra, L'Aja, Helsinki, Roma, Colonia e Parigi, 1957-158; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957.

55. *Numero 26* 1951
Olio su tela - cm. 137,8 × 92,7
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York

56. *Numero 27* 1951
Duco su tela - cm. 141,6 × 188,6
Prestato dalla Sidney Janis Gallery, New York, New York

57. *Numero 12* 1952
Olio su tela - cm. 258,6 × 226
Prestato da Nelson A. Rockefeller, New York, New York

Mark Rothko

Biografia: Nato in Russia, a Dvinsk, nel 1903. Emigra negli Stati Uniti nel 1913. Cresciuto a Portland, Oregon, fino al 1921 e dal 1921 al 1923 frequenta la Yale University. Comincia a dipingere nel 1926; studia all'Art Students League di New York con Max Weber. Nel 1935 e, con Gottlieb, socio fondatore del gruppo « The Ten ». Dal 1936 al 1937 lavora per il WPA Federal Art Project, New York. Nel 1948, con Motherwell, Baziotes e Newman, fonda sull'East 8th Street a New York la scuola chiamata « Subjects of the Artist » che con l'andar degli anni divenne il Circolo dove molti artisti d'avanguardia si riuniscono ogni venerdì. Ha insegnato nella School of Fine Arts di San Francisco, nelle estati del 1947, 1949, e al Brooklyn College di New York dal 1951 al 1954. Vive a New York.

Mostre personali: Portland (Oregon), Art Museum, 1933 (acquarelli, disegni), Contemporary Arts, New York, 1933; Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1945; Mortimer Brandt Gallery (sezione contemporanea di Betty Parsons), New York, 1946 (acquarelli); San Francisco Museum of Art, 1946; Santa Barbara Museum of Art, California, 1946; Betty Parsons Gallery, New York, annualmente 1947-49, 1951; Rhode Island School of Design, Providence, 1954; Art Institute of Chicago, 1955; Sidney Janis Gallery, New York, 1955, 1958.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: Mostra collettiva (con Marcel Gromaire e Joseph Solman), Neumann-Willard Gallery, New York, 1940; *15 Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Sezione degli Stati Uniti, Decimo Congresso Interamericano, Caracas, 1954; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurgi,o Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Contemporary Art Exhibition, India (6 città), 1957.

58. *Numero 10* 1950
Olio su tela - cm. 229,6 × 145,1
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono di Philip C. Johnson)

59. *Numero 7* 1951
Olio su tela - cm. 240 × 139,1
Prestato dalla Sig.ra Betty Parsons, New York, New York

60. *Terra e Verde* 1954-55
Olio su tela - cm. 229,6 × 186,7
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

61. *Il Nero e il Bianco* 1956
Olio su tela - cm. 238,8 × 136,5
Prestato dal Dott. e dalla Sig.ra Frank Stanton, New York, New York

62. *Nocciola e Nero su Rosso* 1957
Olio su tela - cm. 176,2 × 135,5
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra I. Donald Grossman, New York, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Theodoros Stamos

Biografia: Nato a New York nel 1922. A 14 anni vince una borsa per la American Artists School, di New York; dal 1936 al 1939 studia scultura con Simon Kennedy e Joseph Konzal. Nel 1947-48 va a dipingere nel West e nella British Columbia in Canadà. Nel 1948-49 visita la Francia, l'Italia e la Grecia. I[illegible] 1950 al Black Mountain College, North C[illegible] 1952-53 alla Cummington School of Arts, M[illegible] Nel 1951 riceve una borsa di studio della Ti[illegible]ation. Abita a New York e ad East Marion, Lo[illegible], New York.

Mostre personali: Makefield Gallery, New York, 1943; Mortimer Brandt Gallery (sezione contemporanea diretta da Betty Parsons), New York, 1944, 1946; Betty Parsons Gallery, New York, 1947, 1949, ogni anno dal 1951 al 1953, 1956; Margaret Brown Gallery, Boston, 1948, 1950; Phillips Gallery, Kashington, D.C., 1950, 1954; Baldwin Kingrey, Chicago, 1952; Philadelphia Art Alliance, 1957; Gump's, San Francisco, 1957; André Emmerich Gallery, New York, 1958.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: The New Decade, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs e St. Louis), 1955-56.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Sezione degli Stati Uniti, 1st International Art Exhibition, Giappone (5 città), 1952; Sezione degli Stati Uniti, *International Exhibition of Painters Under 35*, Roma, Bruxelles, Parigi, 1955; Sezione degli Stati Uniti, 3d International Art Exhibition, Giappone (8 città), 1955; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56.

63. *Terrazza sul Mar Rosso, Numero 1* 1952
Olio su tela - cm. 233,8 × 178,5
Prestato dalla André Emmerich Gallery, New York, New York

64. *Cuore di Salice - Sole* 1957
Olio su tela - cm. 200,6 × 142,9
Prestato dalla André Emmerich Gallery, New York, New York

65. *Neve alta, Sole basso, Numero 3* 1957
Olio su tela - cm. 143,5 × 144,1
Prestato dalla André Emmerich Gallery, New York, New York

66. *Campo Bianco, Numero 2* 1957
Olio su tela - cm. 152,4 × 183,9
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Paul Rankine, Bethesda, Maryland

67. *Giuochi di Sole, Numero 2* 1958
Olio su tela - cm. 180 × 155
Prestato dalla André Emmerich Gallery, New York, New York

Clyfford Still

Biografia: Nato nel 1904, a Grandin, nel North Dakota, e cresciuto ad Alberta, Canadà, e Spokane, nello Stato di Washington. Nel 1933 consegue il diploma di Bachelor of Arts alla Spokane University. Nello stesso anno ottiene una borsa di studio e il diploma di Master of Arts dal Washington State College, Pullman, e vi insegna fino al 1941. Si trasferisce a San Francisco in quell'anno e lavora in varie industrie belliche. Nel 1944 insegna in Virginia. È a New York, brevemente, nel 1946. Ritorna a San Francisco e insegna alla California School of Fine Arts, dal 1946 al 1950. Si trasferisce a New York nel 1950. Nel 1952 insegna all'Hunter College e al Brooklyn College. Vive a New York.

Mostre personali: San Francisco Museum of Art, 1941; Art of This Century (Peggy Guggenheim), New York, 1946; California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1947; Metart Gallery, San Francisco, 1950; Betty Parsons Gallery, New York, 1947, 1950, 1951.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-1956.

68. *Numero 2* 1949
Olio su tela - cm. 233 × 174,9
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

69. *Numero 3* 1951
Olio su tela - cm. 118,8 × 96,3
Prestato dalla Sig.ra Betty Parsons, New York, New York

70. *Numero 5* 1951
Olio su tela - cm. 137,3 × 115,6
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Anthony Smith, South Orange, New Jersey

71. *Pittura* 1951
Olio su tela - cm. 238,8 × 208,3
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Fondo acquisti Blanchette Rockefeller)

Bradley Walker Tomlin

Biografia: Nato a Syracuse, New York, nel 1899. Nel 1921 consegue il diploma al College of Fine Arts, Syracuse University, e vince la borsa di studio Hyram Gee. Si trasferisce a New York nel 1921. Passa due anni in Europa (nel 1923-1924 e nel 1926-27) e lavora a Parigi alla Académie Colarossi e a La Grande Chaumière. Ritorna in Europa nel 1928 e poi ancora nel 1934. Dal 1932 al 1941 insegna al Sarah Lawrence College, Bronxville, New York. Muore nel 1953.

Mostre personali: Skaneateles, New York, e Cazenovia, New York, 1922 (acquarelli); Anderson Gallery, New York, 1923 (acquarelli); Montross Gallery, New York, 1926, 1927; Frank K. M. Rehn Galleries, New York, 1931, 1944; Betty Parsons Gallery, 1950, 1953; Phillips Gallery, Washington, D.C., 1955. Mostra commemorativa, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a Raleigh, Colorado Springs, Los Angeles, Pasadena, San Diego, San Francisco, Utica), 1957-58.

Esposizioni collettive negli Stati Uniti: 15 Americans, The Museum of Modern Art, New York, 1952; *The New Decade*, Whitney Museum of American Art, New York (presentata in seguito a San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs, e St. Louis), 1955-56.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52); Sezione degli Stati Uniti, 1st International Art Exhibition, Giappone (5 città), 1952; Sezione degli Stati Uniti, II Bienal di San Paolo, 1953; *Modern Art in the United States: Selections from the Collections of The Museum of Modern Art, New York*, Parigi, Zurigo, Barcellona, Francoforte, Londra, L'Aja, Vienna e Belgrado, 1955-56.

72. *Notte del 2 Novembre* 1948
Olio su tela - cm. 107,7 × 161,9
Prestato dalla Betty Parsons Gallery, New York, New York

73. *Numero 20* 1949
Olio e carboncino su tela - cm. 218,4 × 203,8
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono di Philip C. Johnson)

74. *Numero 9: Inneggiando a Gertrude Stein* 1950
Olio su tela - cm. 124,5 × 259,8
Prestato dal Museum of Modern Art, New York, New York
(Dono della Sig.ra John D. Rockefeller III)

75. *Numero 18* 1950
Olio su tela - cm. 198,4 × 126,8
Prestato da Nelson A. Rockefeller, New York, New York

76. *Numero 15* 1953
Olio su tela - cm. 116,8 × 193
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

Jack Tworkov

Biografia: Nato a Biala in Polonia, nel 1900. Arriva negli Stati Uniti nel 1913. Dal 1920 al 1923 frequenta la Columbia University a New York. Dal 1923 al 1925 studia alla National Academy of Design, New York e, dal 1925 al 1926, alla Art Students League. Nel 1934 lavora alla sezione artistica Lavori Pubblici (Public Works of Art Project) del Dipartimento del Tesoro, e, dal 1937 al 1941 per il WPA Federal Art Project a New York. Insegna, dal 1948 al 1955, a Queens College, New York, e dal 1955 al Pratt Institute di Brooklyn. N[illegible] insegnato alla University of Minnesota, Minn[illegible] New York.

Mostre personali: A.C.A. [illegible] w York, 1940; Egan Gallery, New York, 1947, [illegible] 1954; Baltimore Museum of Art, 1948; Stable Gall[illegible], New York, 1957; Walker Art Center, Minneapolis, 1957.

Esposizioni collettive fuori degli Stati Uniti: American Vanguard Art for Paris, Galerie de France, Parigi, 1952 (prima presentata alla Sidney Janis Gallery, New York, 1951-52).

77. *Profeta* 1955
Olio su tela - cm. 183,5 × 162,8
Prestato dalla Stable Gallery, New York, New York

78. *Giuoco d'acqua* 1955
Olio su tela - cm. 175,3 × 149,8
Prestato dalla Stable Gallery, New York, New York

79. *Culla azzurra* 1956
Olio su tela - cm. 183 × 162,5
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Donald M. Blinken, New York, New York

80. *Culla* 1956
Olio su tela - cm. 183,5 × 163,2
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra William Calfee, Washington, D.C.

81. *Trasversale* 1957-58
Olio su tela - cm. 183 × 193
Prestato dal Sig. e dalla Sig.ra Ben Heller, New York, New York

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Indice

Pag.

8 Prefazione di Franco Russoli

10 Preface di Porter A. McCray

11 Introduzione di Alfred H. Barr Jr.

Dichiarazioni degli artisti e tavole:

16 William Baziotes

20 James Brooks

24 Sam Francis

29 Arshile Gorky

36 Adolph Gottlieb

40 Philip Guston

45 Grace Hartigan

49 Franz Kline

53 Willelm De Kooning

58 Robert Motherwell

62 Barnett Newman

66 Jackson Pollock

72 Mark Rothko

76 Theodoros Stamos

80 Clyfford Still

84 Bradley Walker Tomlin

89 Jack Tworkov

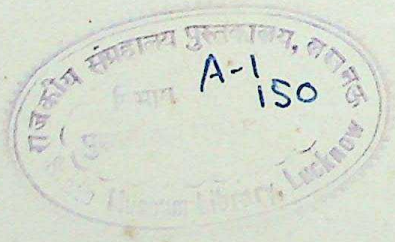
93 Biografie degli artisti

Elenco delle opere esposte

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Finito di stampare
il 30 maggio 1958
nello stabilimento
Amilcare Pizzi S.p.A. - Milano



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh